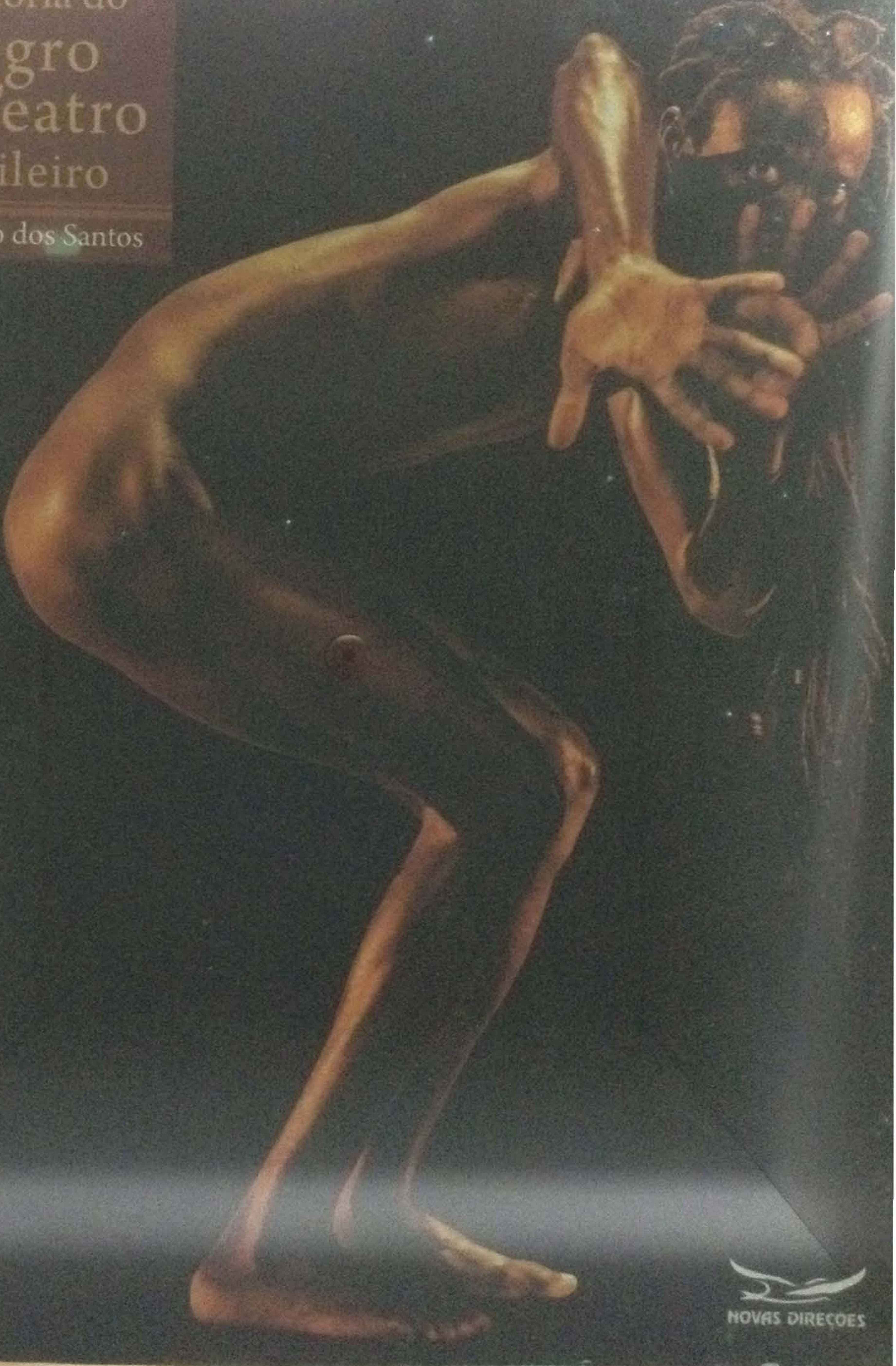
A História do Negro no Teatro Brasileiro

Joel Rufino dos Santos



NOVAS DIREÇÕES

9788587626134

Patrocínio

PETROBRAS

Realização

NOVAS DIREÇÕES

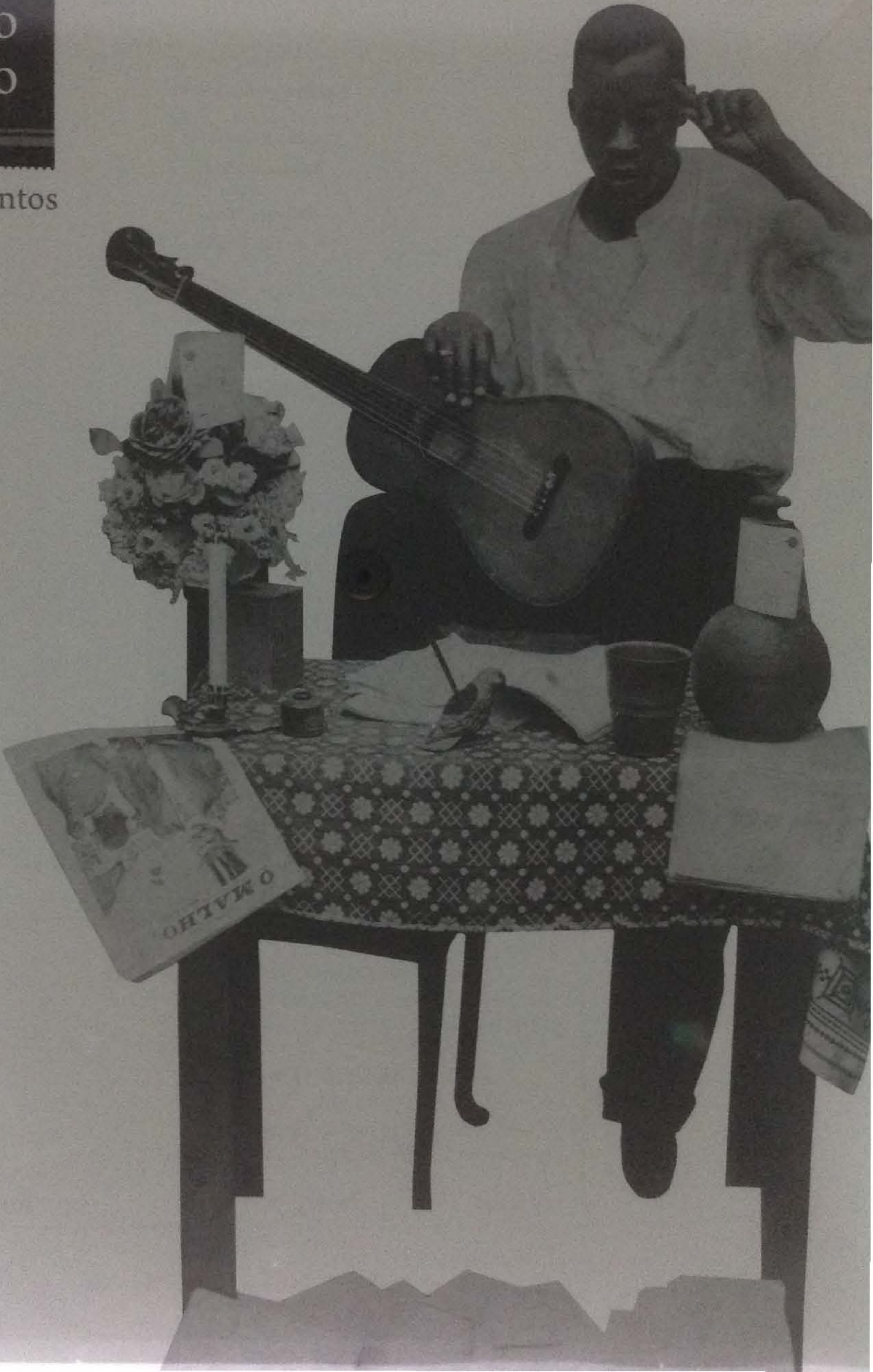
LEI DE INCENTIVO À CULTURA

Ministério da Cultura

BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

A História do Negro no Teatro Brasileiro

Joel Rufino dos Santos



A Juliana de Paulo, pesquisadora, sem a qual não teríamos escrito este livro, e a algumas pessoas que contribuíram com informações: Ruth de Souza, Léa Garcia, João de Carvalho, Lú Gondim, Luiz Antônio Pilar, Chico César, Jessé Oliveira, Naná Sodré, Susan Kalik, Thiago Engels, Luciana Bezerra e Marcelo Castro.

SUMÁRIO

A História do Negro no Teatro Brasileiro
7

Apresentação
9

Prefácio
10

Introdução
23

O negro no teatro popular
73

O negro no palco
98

Teatro negro contemporâneo
133

Companhias, grupos e espetáculos teatrais
190

Conclusão
228

Nominata
243

Anexos
244

A HISTÓRIA DO NEGRO NO TEATRO BRASILEIRO

Empresa reconhecida por suas ações em prol da igualdade pelo Programa Pró-Equidade de Gênero e Raça do governo federal, a Petrobras Distribuidora também se orgulha de levar aos quatro cantos do país não só os combustíveis necessários para movimentar o Brasil, mas também a energia das artes cênicas.

Por isso, patrocinamos a publicação do livro "A História do Negro no Teatro Brasileiro", nova obra do historiador Joel Rufino dos Santos, que se conecta diretamente ao apoio que damos à cena teatral brasileira e à valorização da diversidade brasileira, materializado por ações como o Programa Petrobras Distribuidora de Cultura (PPDC).

Maior seleção pública do gênero no país, o PPDC patrocina, desde 2009, exclusivamente a circulação de peças teatrais não inéditas pelo Brasil, sempre a preços populares (algumas vezes com entrada franca). Com esta iniciativa, buscamos democratizar o acesso do público a espetáculos de qualidade fora dos tradicionais eixos geográficos e econômicos, formando plateias.

Em 2014, peças que abordam temas como a equidade de gênero e raça foram incluídas entre as 67 peças selecionadas, nas categorias adulto e infanto-juvenil, com apresentações em mais de 120 municípios de todos os estados brasileiros. Com isso, levamos a temática aos locais mais diversos do país, não só pela apresentação em si, mas também pelo bate-papo com o elenco após cada encenação.

A Petrobras Distribuidora acredita estar contribuindo para que o teatro e a igualdade racial façam parte da vida dos brasileiros. Acreditamos que podemos ajudar a formar plateias que sejam o retrato da diversidade do nosso país e que é preciso haver espaço para todos, sem distinção de qualquer natureza, tanto nos palcos como na vida. Assim, teremos um espetáculo sem igual.

BR PETROBRAS

APRESENTAÇÃO

O novo livro de Joel Rufino dos Santos aborda a tradição teatral dos afrodescendentes brasileiros. Apresenta suas manifestações e tendências desde os folguedos do século XVI até o século XXI, momento em que "o negro faz teatro por todo o país", chegando-se a contar aos milhares "os homens e mulheres negros, amadores ou profissionais, que se realizam através dele, que o têm como diversão ou ofício". O autor tem sua trajetória vinculada às histórias e culturas africanas e afro-brasileiras, tendo militado, também, contra a ditadura militar e dentro do "movimento negro". Escritor de talento publicou, além de romances e literatura infanto-juvenil, artigos e livros voltados para a reflexão sobre a questão racial e sobre as culturas negras no Brasil. Sua trajetória se afirma nesta história do negro na cena teatral brasileira que, agora trazemos ao público.

A obra traz ao público o caminho percorrido pelos negros nos palcos e na dramaturgia brasileiras ao longo de cinco séculos de história já é, por si, motivo suficiente para torná-la única na nossa bibliografia teatral. Além disso, Joel Rufino trata o processo narrado desde um ponto de vista ímpar, já desde as primeiras páginas, ao propor as definições de *negro* e de *teatro* que persegue ao longo de todo o texto.

Largamente amparado em uma sólida pesquisa, ele nos guia através desta história na qual vemos que o teatro brasileiro reproduziu, ao longo dos séculos, as nuances imputadas ao negro pelas classes dominantes urbanas. Se até a segunda metade do século XIX a personagem negra representava "um objeto, ou um animal que compõe cenário", a partir do fim do tráfico de escravos, do recrudescimento das lutas abolicionistas e da crescente incorporação de indivíduos negros livres como mão de obra necessária estas personagens deixariam de ser apenas "um objeto figurante" – uma composição cenográfica – para se tornar "um meio personagem com papel nas tramas". Como diz Rufino, "no palco, e ainda por muito tempo no século 20, o papel do negro é copiado da vida. Sua função nos argumentos é de bode expiatório da sociedade escravista". Se os dramaturgos deste período consolidaram os estereótipos do negro pós-Abolição, o Teatro Experimental do Negro, já quase na metade do século XX veio consolidar a figura do negro em "um teatro público, de palco, já agora profissional ou semiprofissional".

O texto flui através de episódios, personagens e indivíduos que forjaram uma rica herança cultural, cada vez mais valorizada em nosso país. Entretanto ela ainda precisa ser reafirmada e realçada para vencer preconceitos nefastos, porém persistentes, no Brasil do século XXI. O livro de Joel Rufino, que ora trazemos a público, cumpre de modo magnífico esta função, lembrando, ainda, o papel político desempenhado pelos movimentos negros no que tange à crítica e à superação da ideologia da democracia racial no Brasil.

ARMANDO DAUDT
Editor

PREFÁCIO

O livro A HISTÓRIA DO NEGRO NO TEATRO BRASILEIRO vem prestigiar o destaque da afrodescendência, não apenas na dramaturgia nacional, mas do negro no teatro – nos palcos – e na vida brasileira. Balizado pela "liquidação do mito da democracia racial", pelas ações afirmativas e pelo recrudescimento da luta contra o racismo em todos os segmentos sociais, Joel Rufino dos Santos aborda questões pouco exploradas em nossa literatura, construindo uma obra fundamental para a compreensão do papel desempenhado pelo negro na história do teatro brasileiro.

O texto propõe uma diferenciação clara entre o drama e o teatro, no contexto do papel do negro na dramaturgia brasileira. Para o autor, "o drama se dá no teatro. Mas pode se dar sem ele, assim como pode o teatro se dar sem o drama". Este argumento será desenvolvido ao longo de todo o texto, apontando para o papel do drama como origem do teatro. Destaco, como ponto fundamental da obra, a diferença estabelecida entre "o negro no teatro brasileiro" e o "negro no drama, ou na dramaturgia brasileira", cuja análise se constrói de modo a deixar claro "que, discriminado no teatro, o negro dominou o drama".

Em seu argumento, Rufino parte das origens do teatro brasileiro – apontando os autos de Bento Teixeira, *O rico avarento e O lázaro pobre* como prováveis marcos iniciais desta aventura –, e tratando da influência da tradição do teatro português, inicialmente, e europeu em geral, mais adiante, sobre esta arte que foi se desenvolvendo no nosso país.

Também é importante destacar a ideia de que as manifestações teatrais populares formaram os modelos iniciais sobre os quais veio a se estruturar o teatro como local, não como lugar, no dizer do autor. Apropriado pela burguesia o teatro transformou-se em *habitus*, em "um programa cultural conferidor de *status*", onde o negro, até os últimos anos do século passado, desempenhou papéis secundários, quase cenográficos, servindo de escada para os atores brancos brilharem. Entretanto, foi a partir do teatro popular, de rua, que o negro iniciou sua escalada. "O palco do negro é a rua", afirma Joel Rufino, apontando que "nesse drama andante, o negro dominou e conquistou os não negros, desde que Paulo da Portela transformou blocos em uma ópera de rua".

Entretanto, a narrativa percorre toda uma gama de fatos e histórias transcorridas em cinco séculos de história, destacando personagens que marcaram esta trajetória. Do Bumba Meu Boi – "o mais antigo e universal drama brasileiro documentado", cuja difusão pelo país deve-se "a afro-brasileiros e caboclos da agroindústria e da pecuária, desde mais ou menos 1700" – à Congada; dos quilombos, senzalas e terreiros até o carnaval, Rufino nos brinda com importantes informações envolvendo personalidades que povoam nossos livros de História, tais como José de Alencar, Joaquim Nabuco, e grandes nomes do passado da nossa dramaturgia, como Martins Pena e Arthur Azevedo.

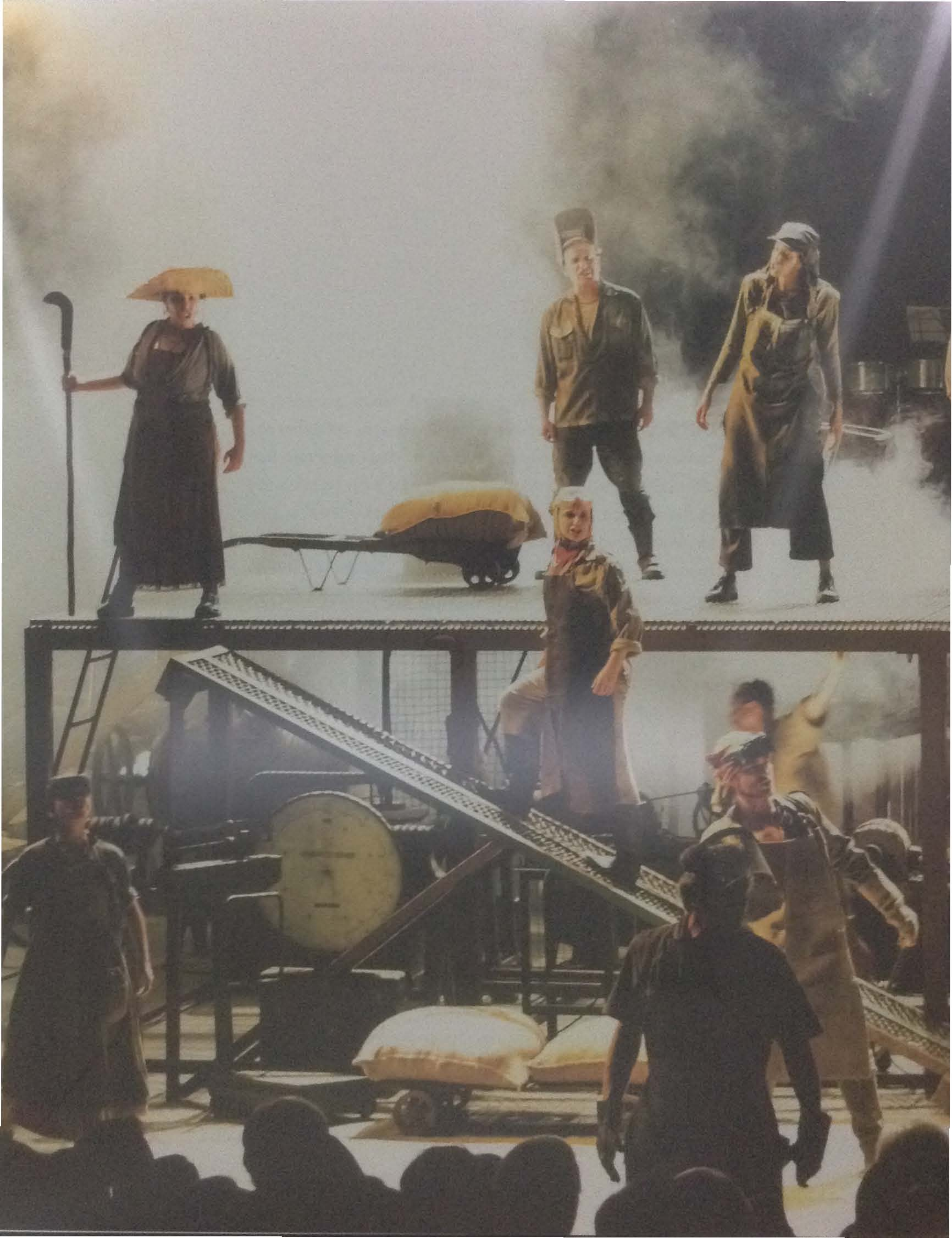
O texto nos permite vivenciar o modo como os negros foram incorporados na vida social brasileira. A escravidão, o abolicionismo, a incorporação do "mulato" e do negro livre na vida familiar brasileira, a ascensão dos movimentos negros resgatando a autoestima e o protagonismo de uma gente discriminada tanto por sua condição social, quanto pela cor da sua pele.

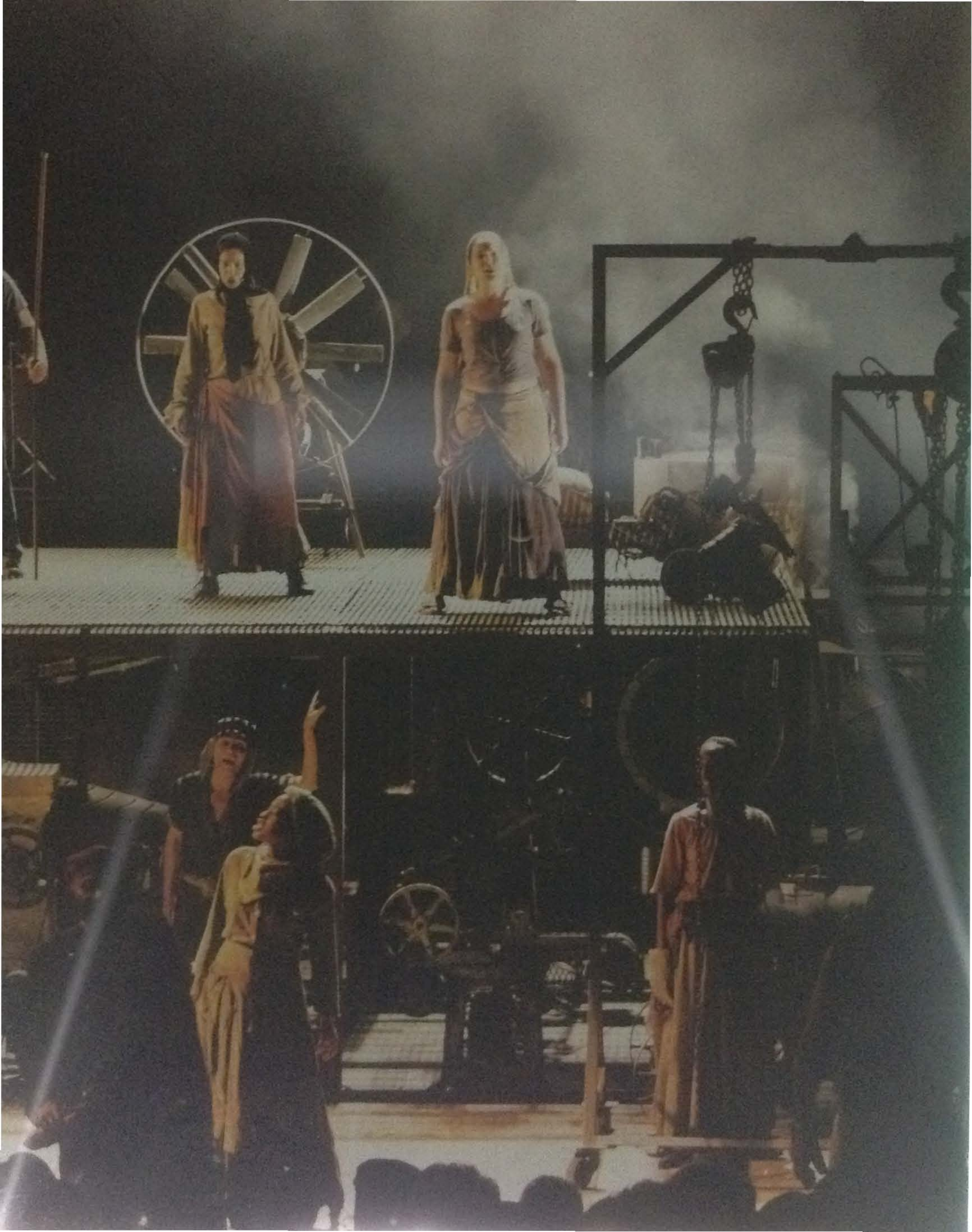
Rufino destaca, como um divisor de águas, o surgimento do Teatro Experimental do Negro, fruto da experiência e da luta dos movimentos sociais. Criado em 1944, promoveu, até 1961, uma verdadeira revolução ao abrir as cortinas dos palcos brasileiros para que "a vontade do negro de fazer teatro se manifestasse em um número notável de grupos, dramaturgos, espetáculos e performances por todo o país". Este foi o berço dos numerosos grupos focados na cultura afrodescendente brasileira que se multiplicaram pelo país desde então, culminando no surgimento de "formigueiro de grupos e ações teatrais negros contemporâneos no Brasil".

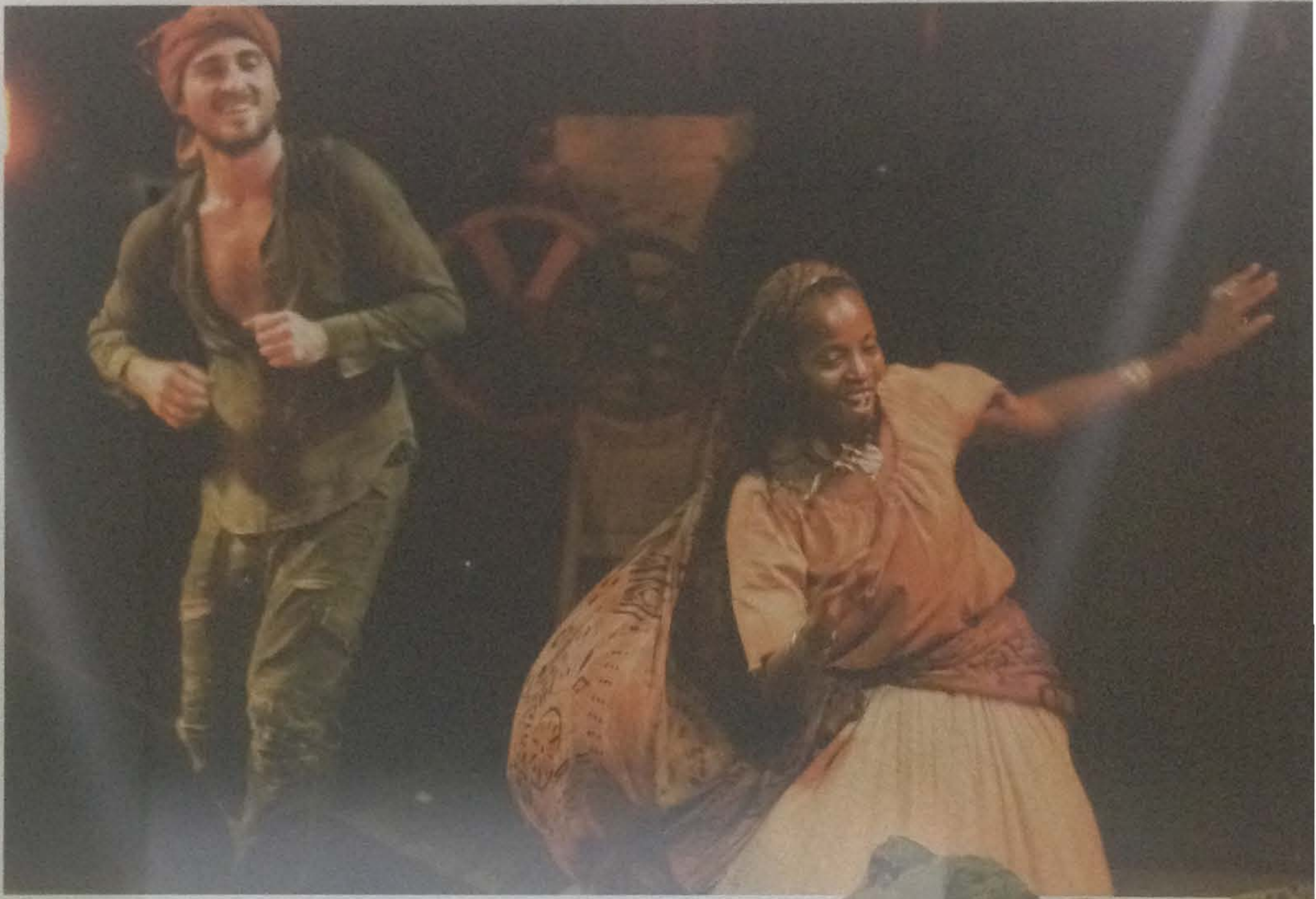
Como diz Joel Rufino, "a vontade de teatro não é nova, apenas, nesse início de século, com o triunfo da sociedade do espetáculo – em que só existe o que aparece – ela se expandiu e consolidou. É como se, parados pelas barreiras do teatro propriamente dito, dramaturgos, atores, diretores, produtores negros procurassem estradas vicinais para continuar a viagem".

E, para finalizar, faço minhas as palavras do autor: "o negro agora faz teatro por todo o país e já chegam a milhares os homens e mulheres negros, amadores ou profissionais, que se realizam através dele, que o têm como diversão ou ofício".

JORGE COUTINHO







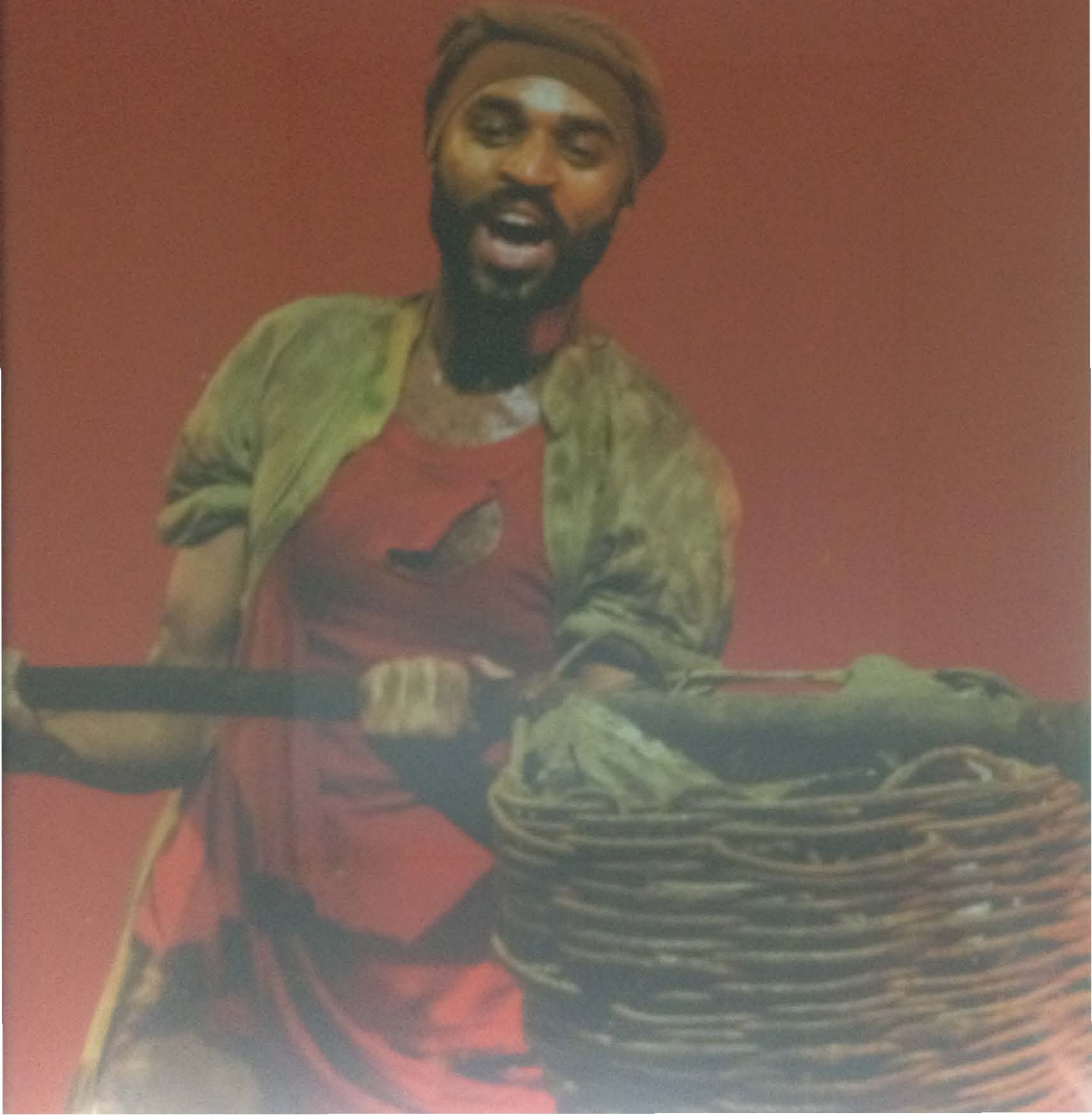
Missa dos quilombos
Companhia Ensaio Aberto

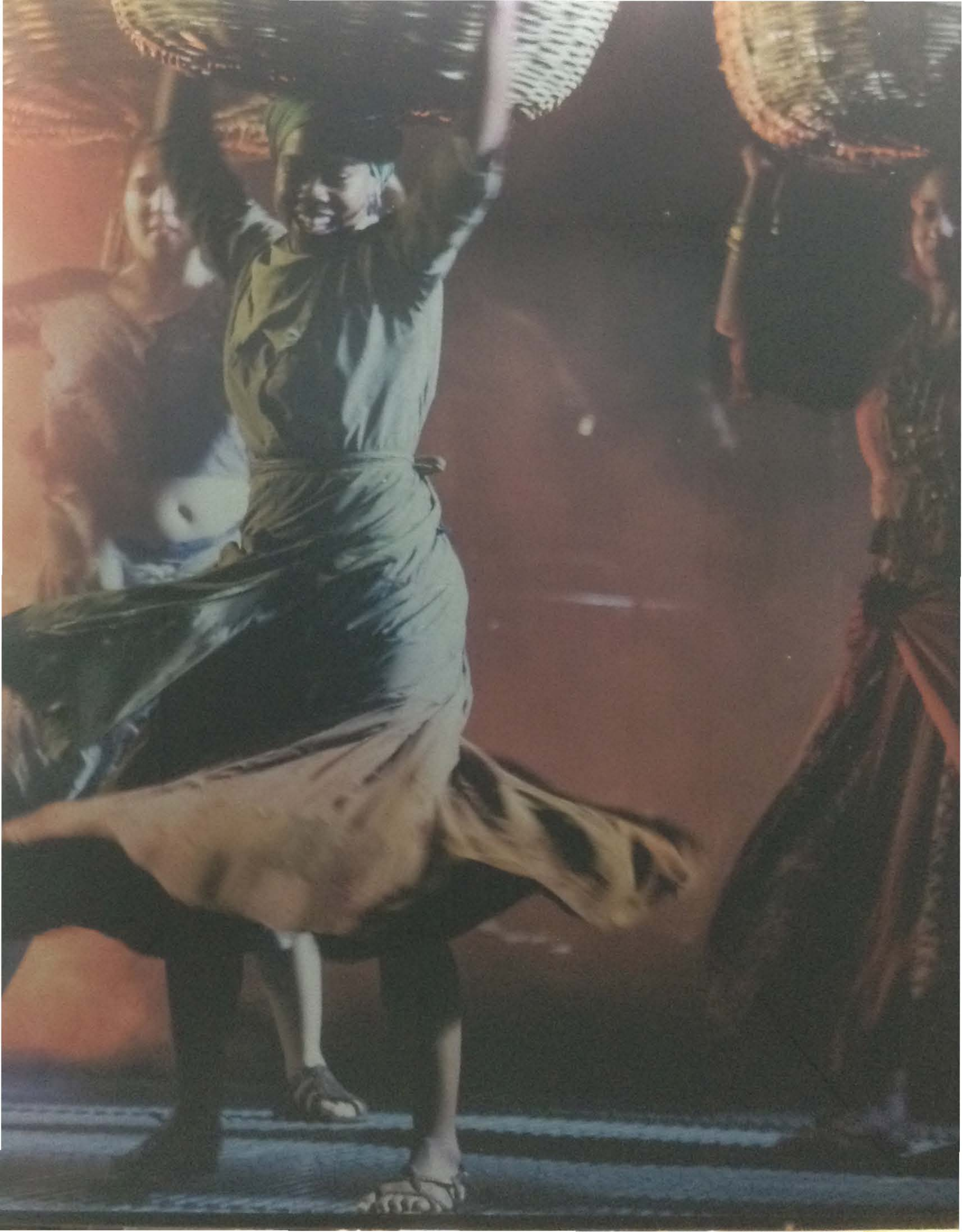
Página anterior
Elenco: Juliana Rubim, Chamon, Joana Marinho, Ladston do Nascimento, Helena Cutter, Aurora Dias, Cristiane de Souza, Tuca Moraes, Fernando Muzzi, Forró, Manoel Evangelista, Leandro Vieira, Flavia Prazeres, Gilberto Miranda, Valeria Monã e Cláudio Basttos.

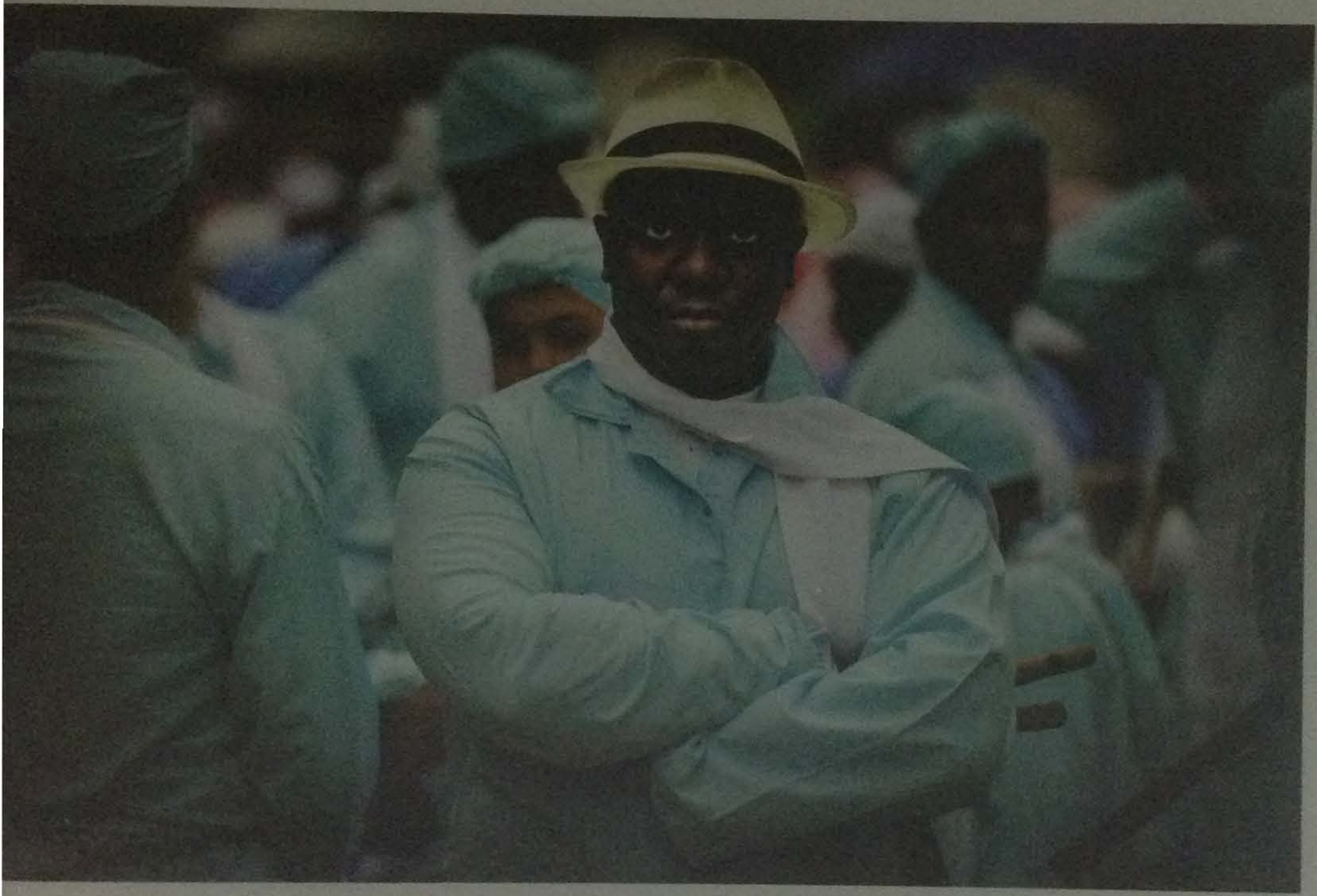
Acima
Forró e Valeria Monã

Página ao lado
Leandro Vieira

Fotos: Marcus Nascentes







Missa dos quilombos
Companhia Ensaio Aberto

Aurora Dias, Flavia Prazeres e
Helena Cutter

Fotos: Marcus Nascentes

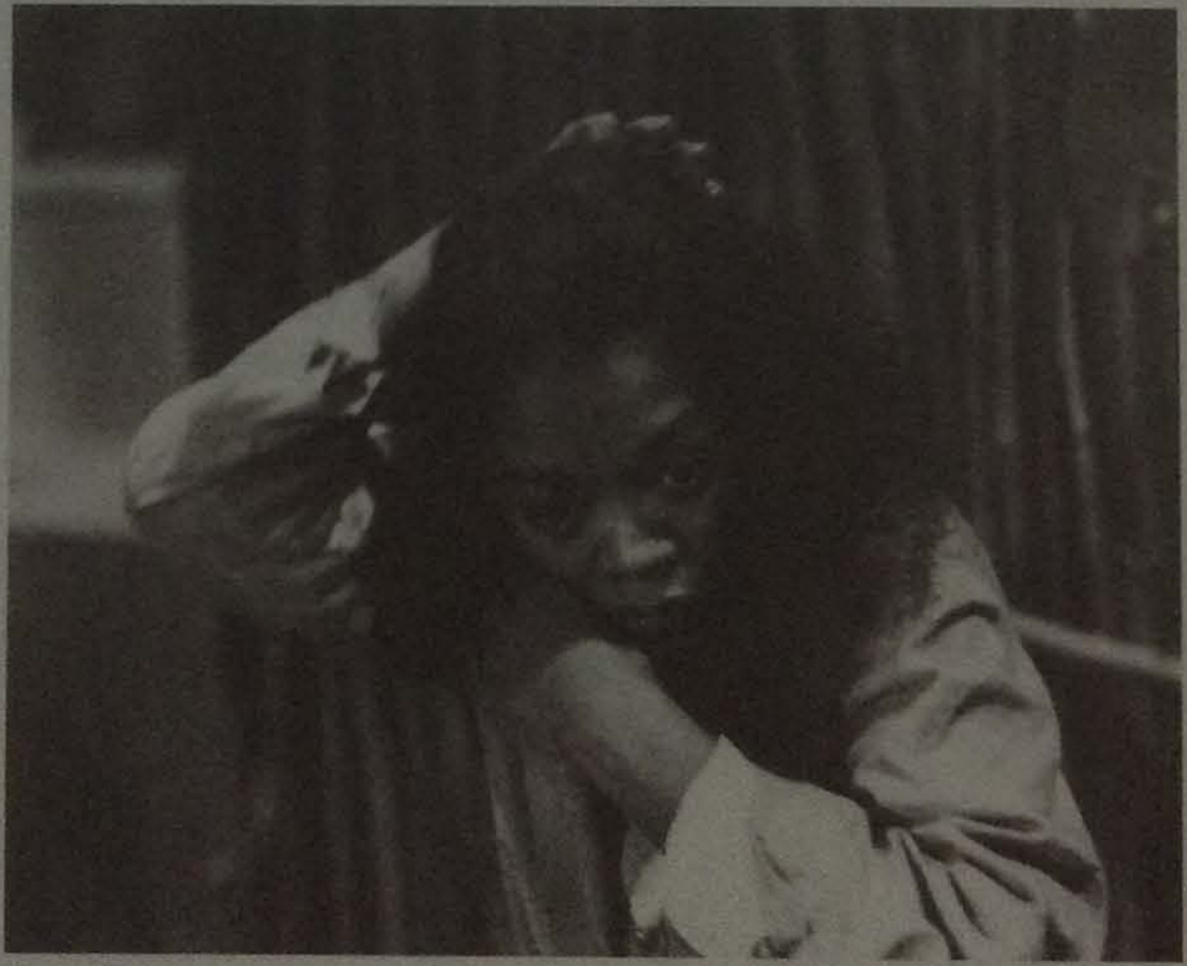
Guarda de
Massambique de Nossa
Senhora do Rosário de
Oliveira/MG

Festejo do Tambor Mineiro
Belo Horizonte/MG

Foto: Nelun Lima

Os séculos 17, 18, 19 e parte do 20, no teatro, seguiram uma regra de ouro: o negro estava nele como objeto. Pescamos no mar de peças em que o negro, digamos assim, foi inocentemente sequestrado, as que escaparam à regra, mesmo sem intenção, como *Calabar,* de Agrário Meneses, O *demônio familiar,* de José de Alencar, e outras.

O Teatro Experimental do Negro, entre 1944 e 1961 realizou uma virada histórica. Com o TEN, e após ele, "brotaram cem flores", a vontade do negro de fazer teatro se manifestou em um número notável de grupos, dramaturgos, espetáculos e performances por todo o país. Só uma história metódica do teatro do negro no Brasil, sem deixar de fora nenhuma região ou estado, permitiria conhecê-los todos. O que este livro tentou, como nos dois primeiros capítulos (O negro no teatro popular e O negro no palco), foi oferecer, no terceiro, uma amostra do teatro negro contemporâneo. Uma amostra que supomos significativa. Segue-se uma Nominata daqueles que hoje fazem ou fizeram teatro negro. Provavelmente está incompleta, o que revela também a sua explosão.

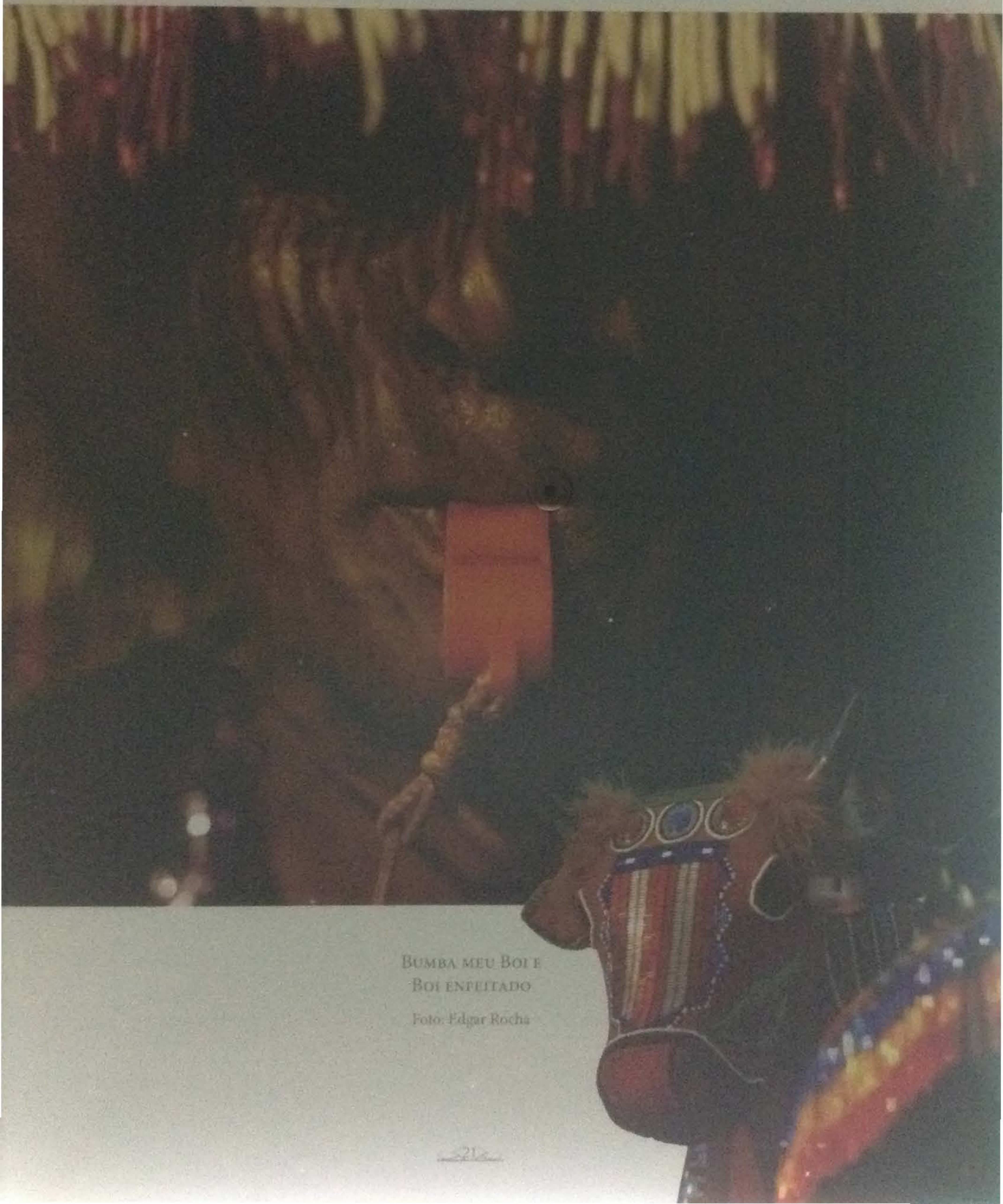


Vereda da Salvação
Teatro Brasileiro de Comédia - TBC

De Jorge Andrade, com direção de Antunes Filho

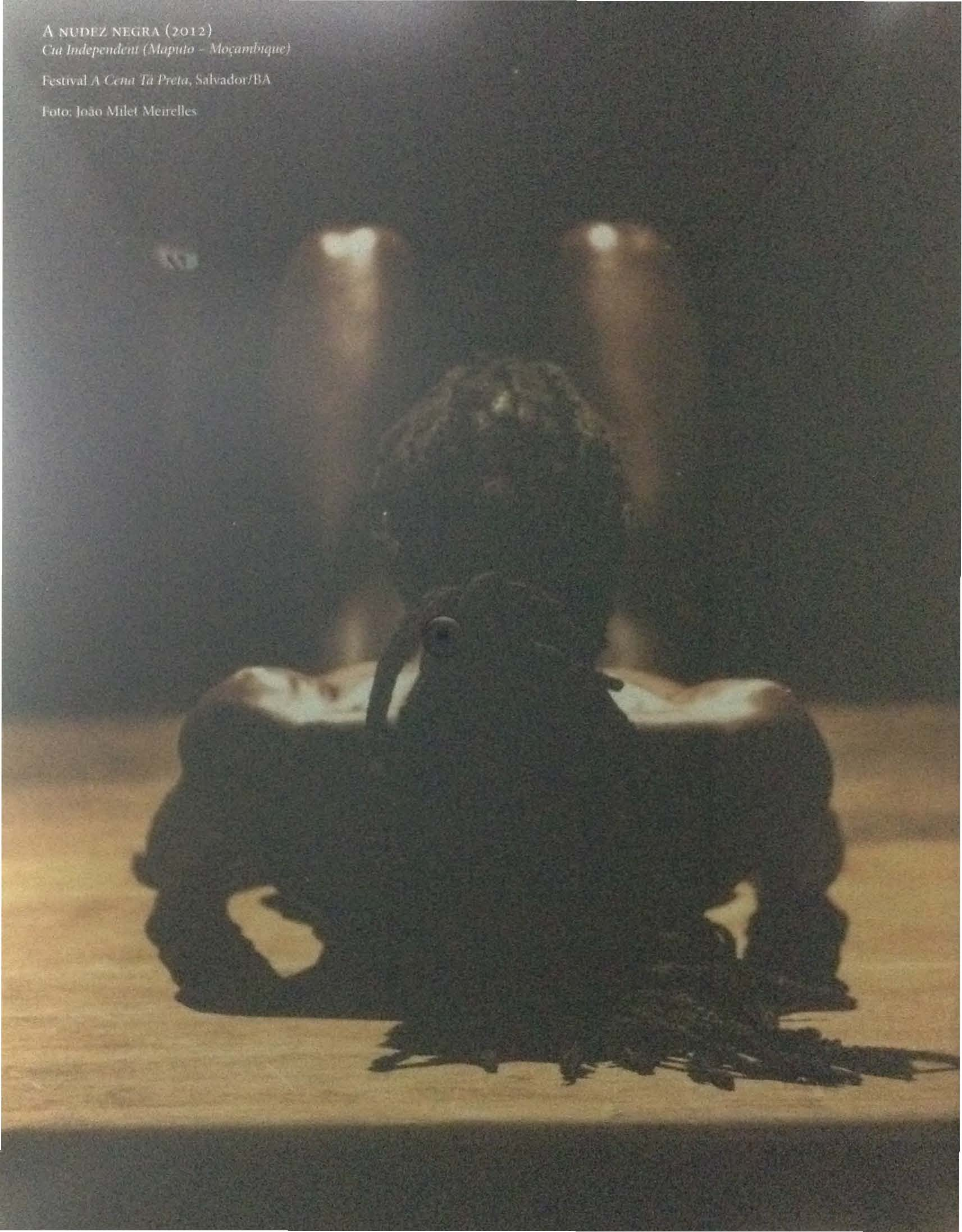
Ruth de Souza

Acervo pessoal



Bumba meu Boi e
Boi enfeitado

Foto: Edgar Rocha



A NUDEZ NEGRA (2012)
Cia Independent (Maputo - Moçambique)

Festival *A Cena Tá Preta*, Salvador/BA

Foto: João Milet Meirelles

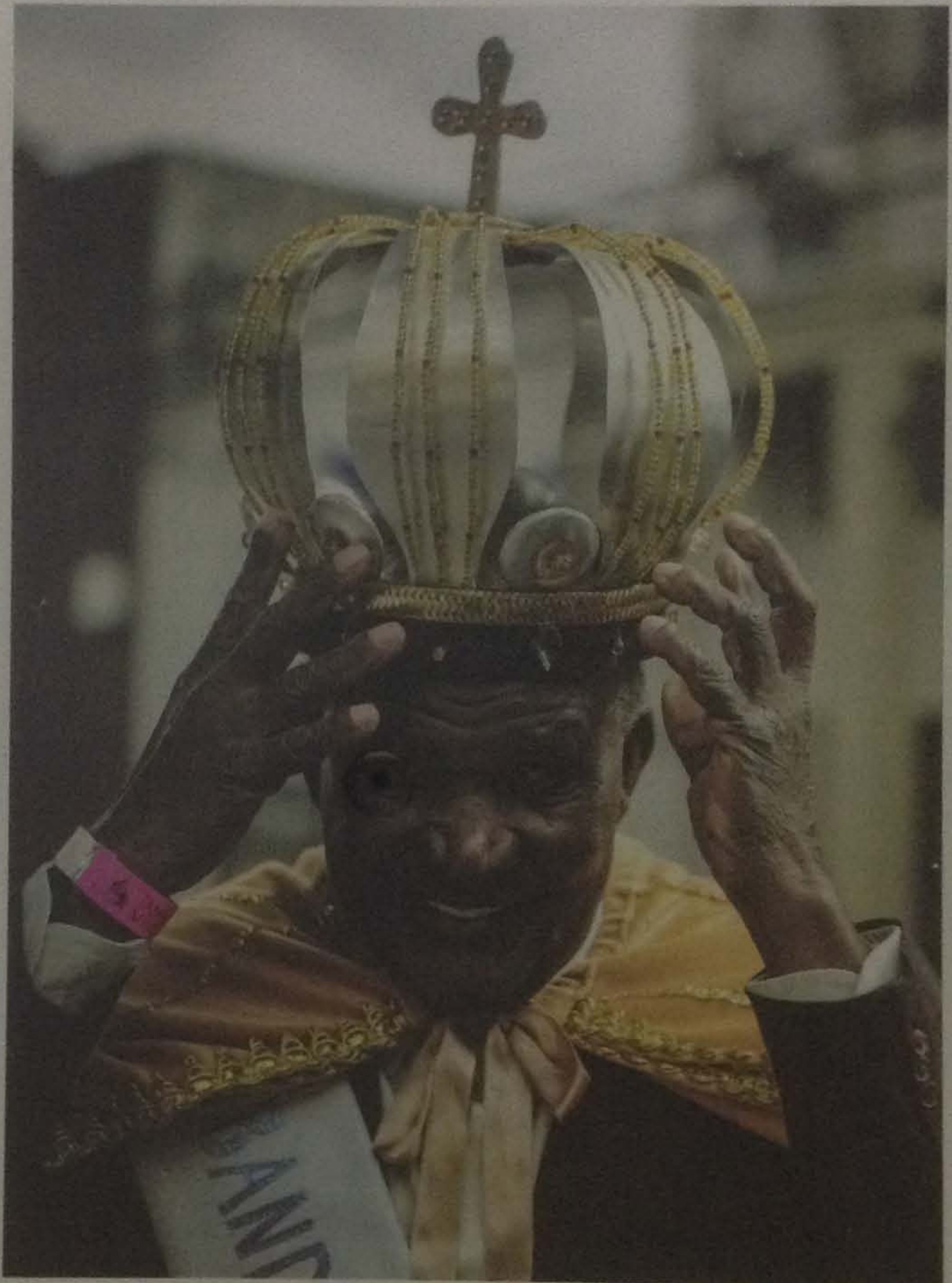
INTRODUÇÃO

I

Vamos deixar claro, para começar, o que neste livro chamamos de negro e de teatro.

O que é um negro? Não certamente uma raça, embora o senso comum esteja certo disso. Está claro hoje para as ciências biológicas que, no caso humano, raças não existem: raça é a própria espécie. Raça é *a reserva de milhares de genes transmitidos hereditariamente* – o indivíduo que tiver acesso a essa reserva pertence a uma raça. Ora, como todo ser humano, por definição, tem acesso a essa reserva comum – indivíduos animais não o têm, pois não trocamos genes, pelo cruzamento, com outra espécie – decorre que raça, em nosso caso, é a própria espécie humana.[1]

A ideia comum de que há raças, no caso humano, foi historicamente produzida, assim como os perfis de cada raça em que se repartiria a nossa espécie. Racialismo se chama essa suposição de que há raças e, em decorrência, a ideia ingênua, ou interessada, de que fenômenos sociais e culturais – entre eles os artísticos – se explicam pelo pertencimento de alguém a tal ou qual raça. Só recentemente esse racialismo vai sendo superado, abrindo a possibilidade de liquidar os estereótipos do negro como incapaz de civilização – isto é, de se expressar filosoficamente, produzir ciência e formas artísticas superiores, como teatro, cinema, música clássica e artes da luz e do espaço. Os próprios movimentos negros, que há um século acusam discriminações e preconceitos contra negros, vão-se dando conta do paradoxo racialista: não há raças, apesar de haver relações raciais. Dá-se o mesmo com o movimento das nações indígenas.



Banda Dançante do
Rosário de Santa Efigênia

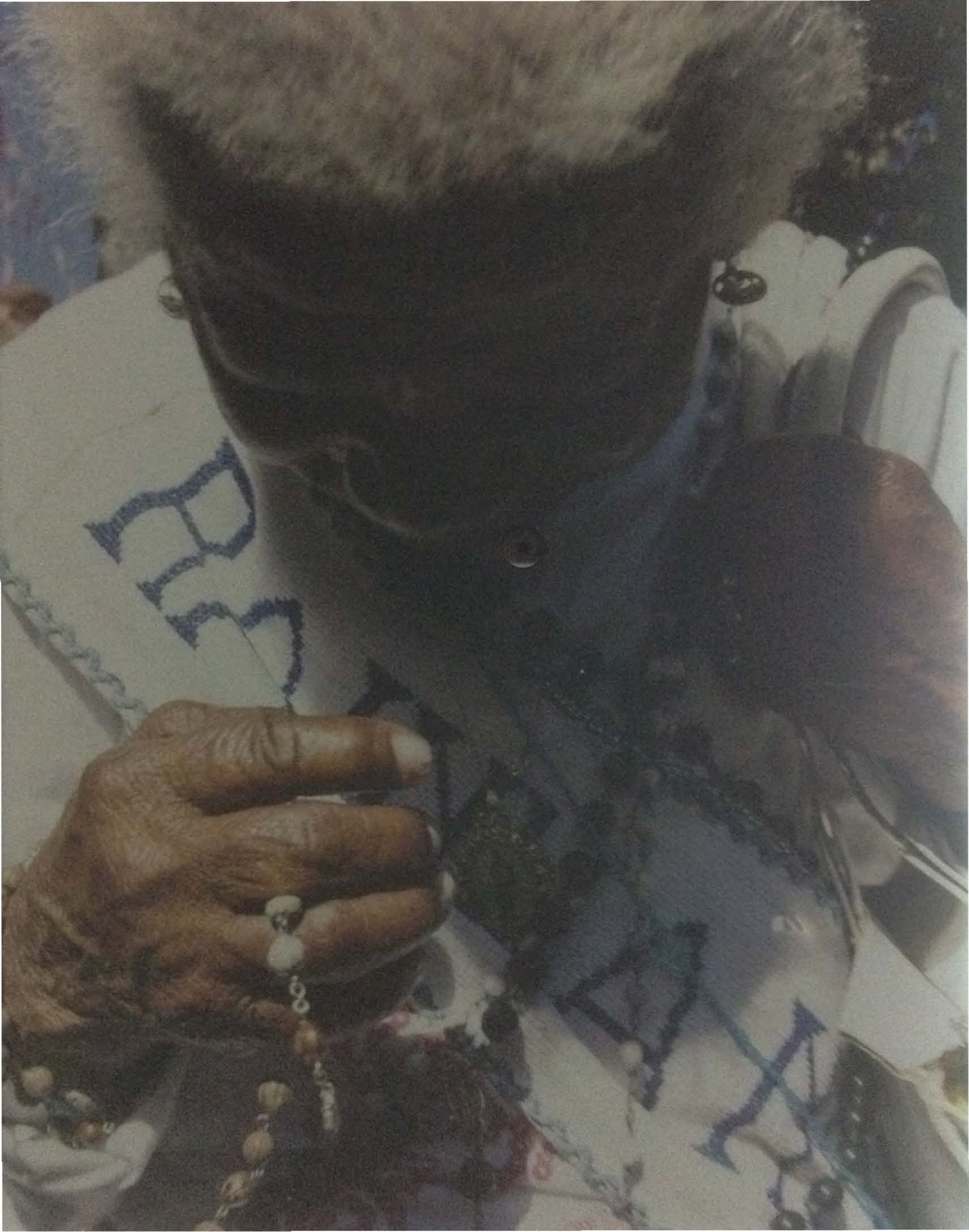
Conselheiro Lafaiete, MG

Foto: Netun Lima

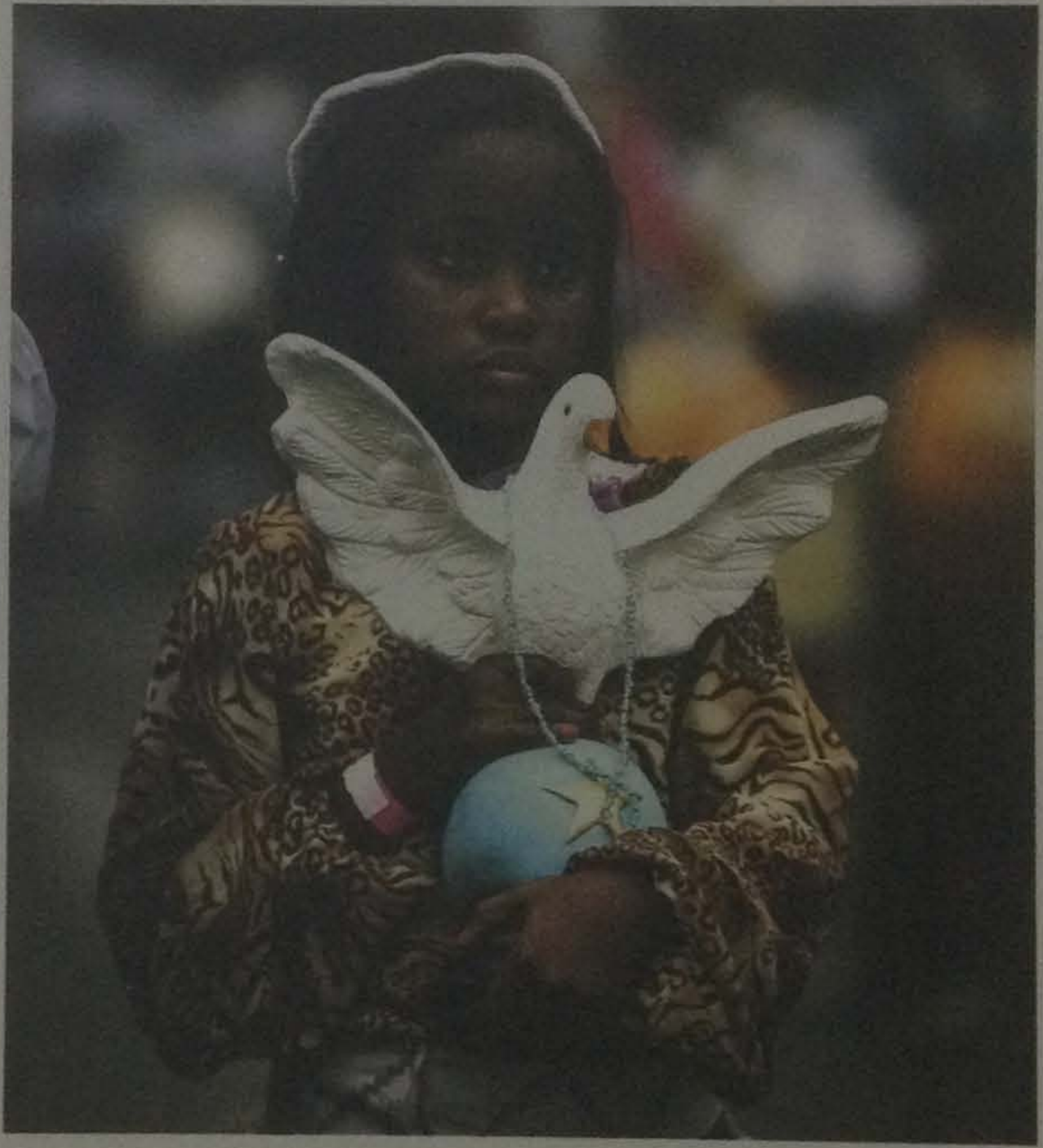
Guarda de Congo Feminina
Nossa Senhora do Rosário

Bairro Aparecida durante Festejo do
Tambor Mineiro

Foto: Netun Lima



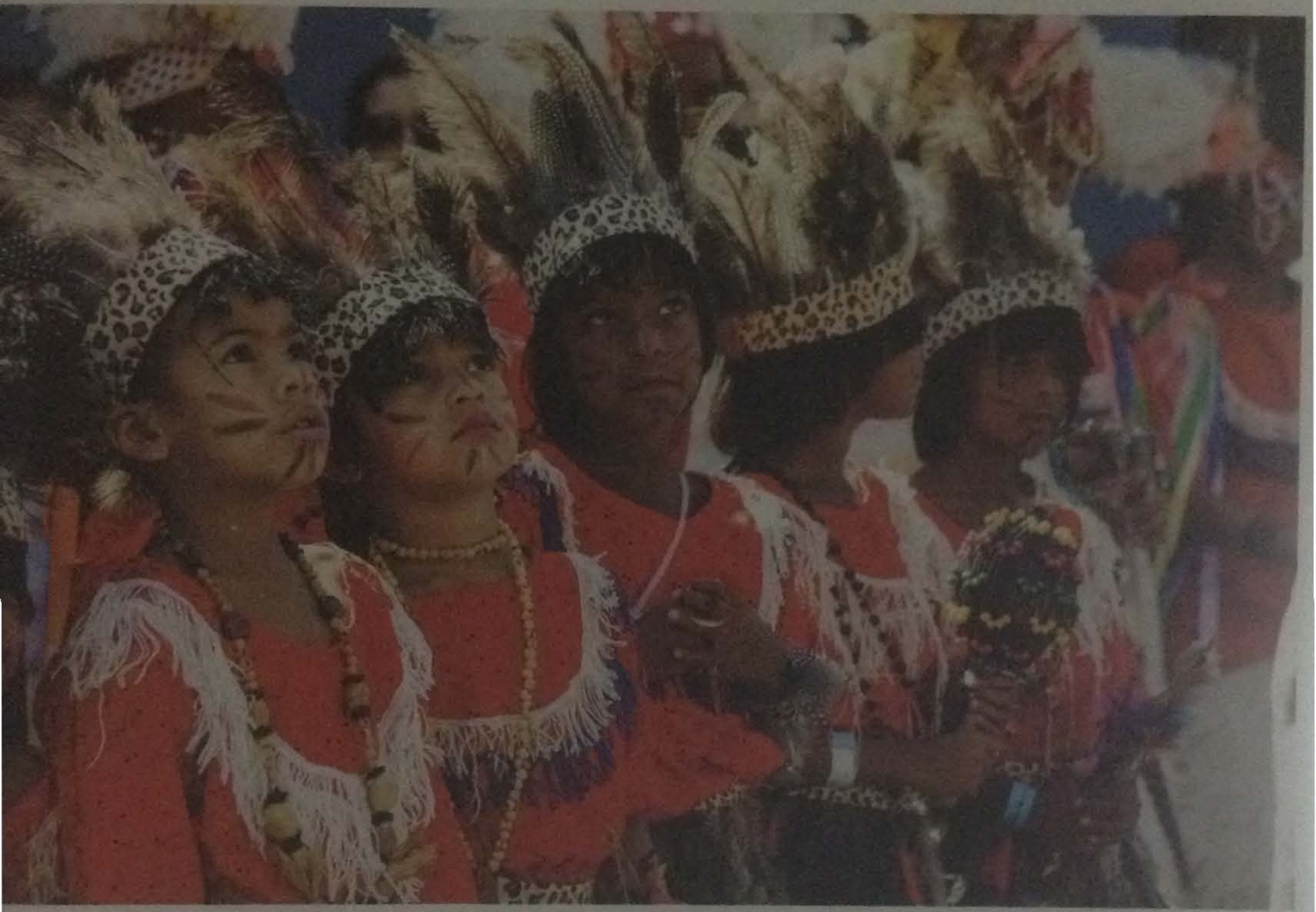
O que chamamos, então, de negro neste livro? O conjunto de pessoas escuras, pobres, descendentes históricos de trabalhadores escravos, afro-brasileiros, identificados por uma cultura festiva (digamos assim), que se vê a si e é vista pelos outros como tal. Negro é, para nós, uma configuração histórico-social. É da sua vontade e da sua capacidade de fazer teatro que trata este livro.



Guarda de Congo

São Benedito de Santa Luzia/MG,
durante Festejo do Tambor Mineiro,
Belo Horizonte/MG

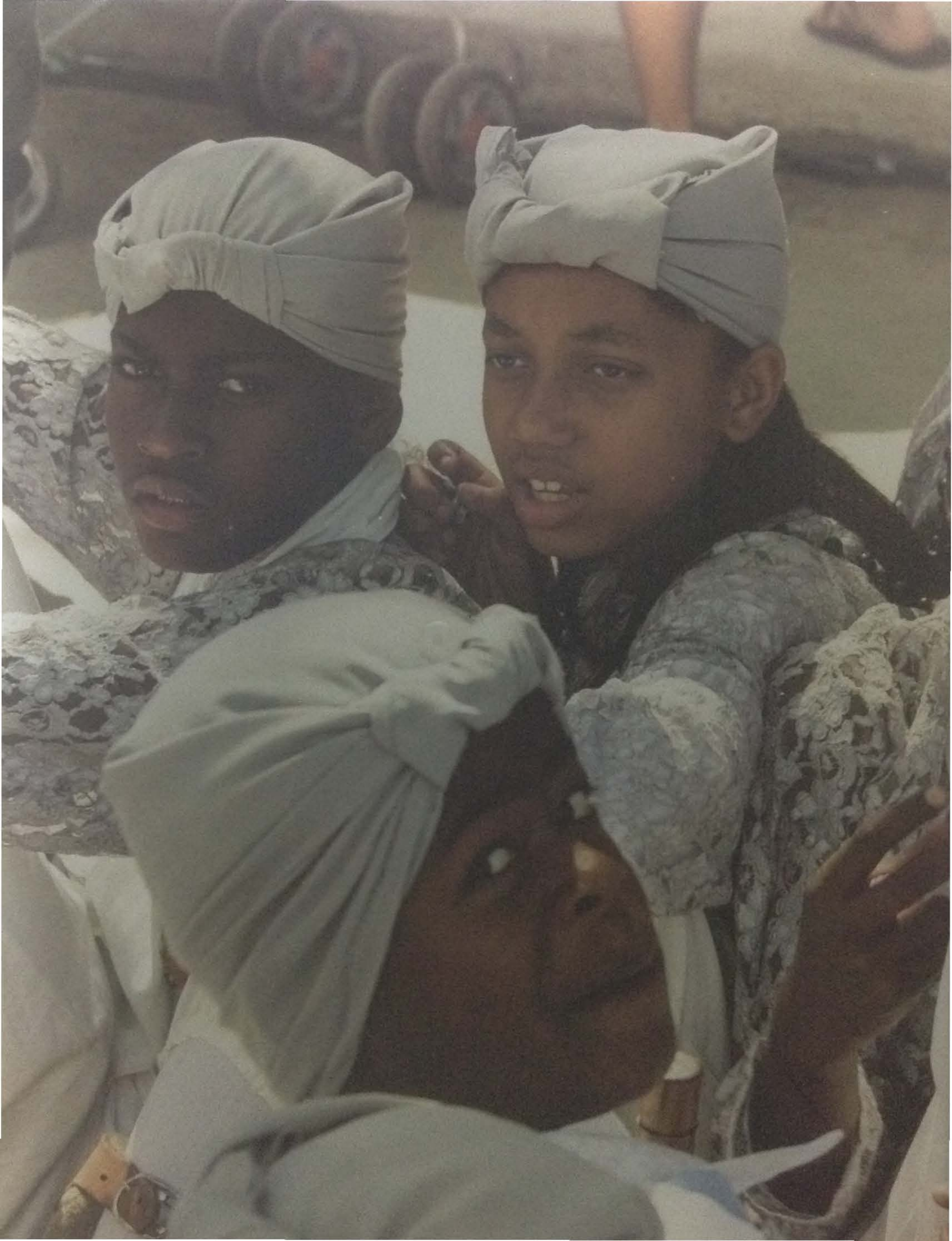
Foto: Netun Lima

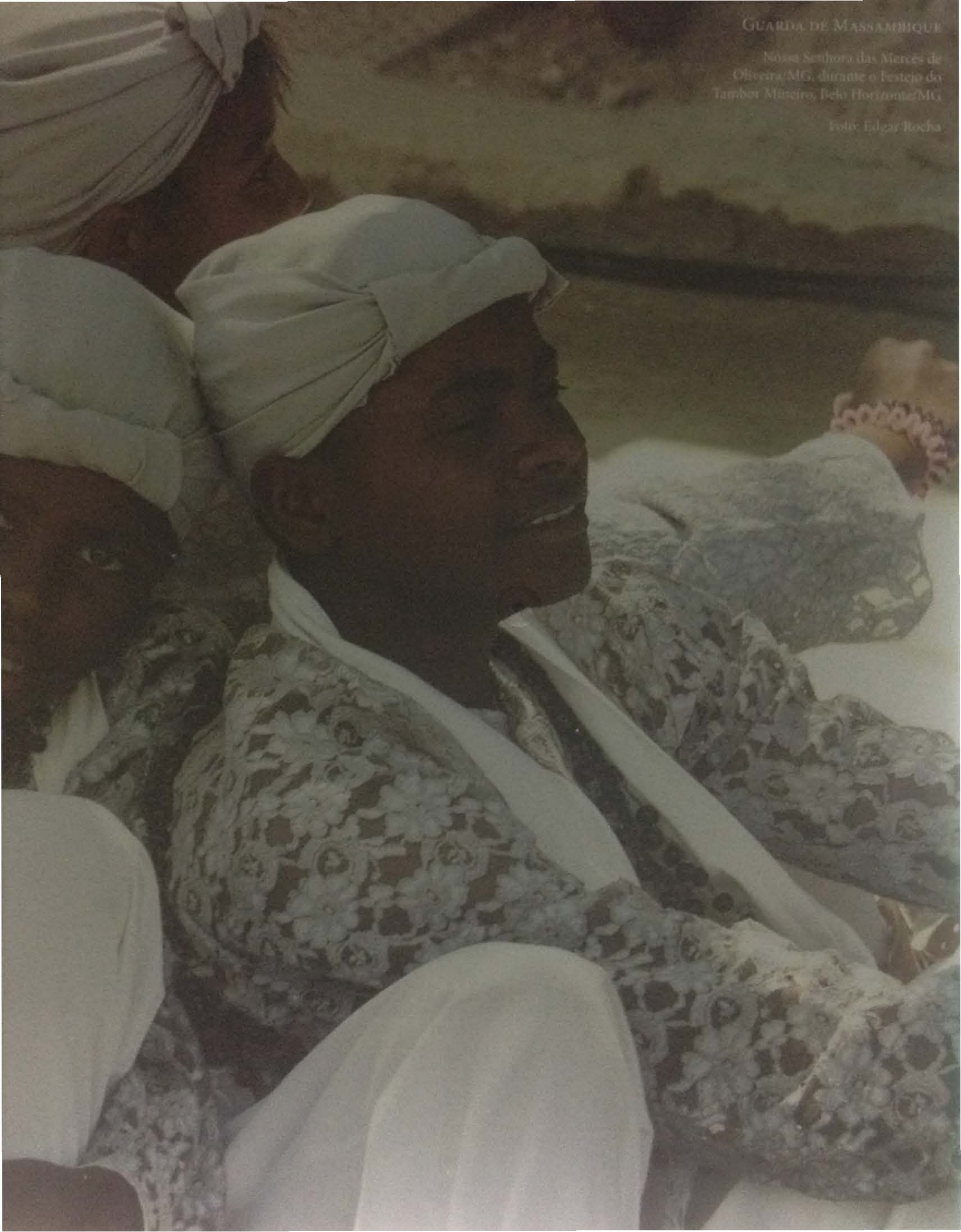


GUARDA DE CABOCLINHOS

Divino Espírito Santo durante o festejo
do tambor mineiro, Belo Horizonte/MG

Foto: Netun Lima

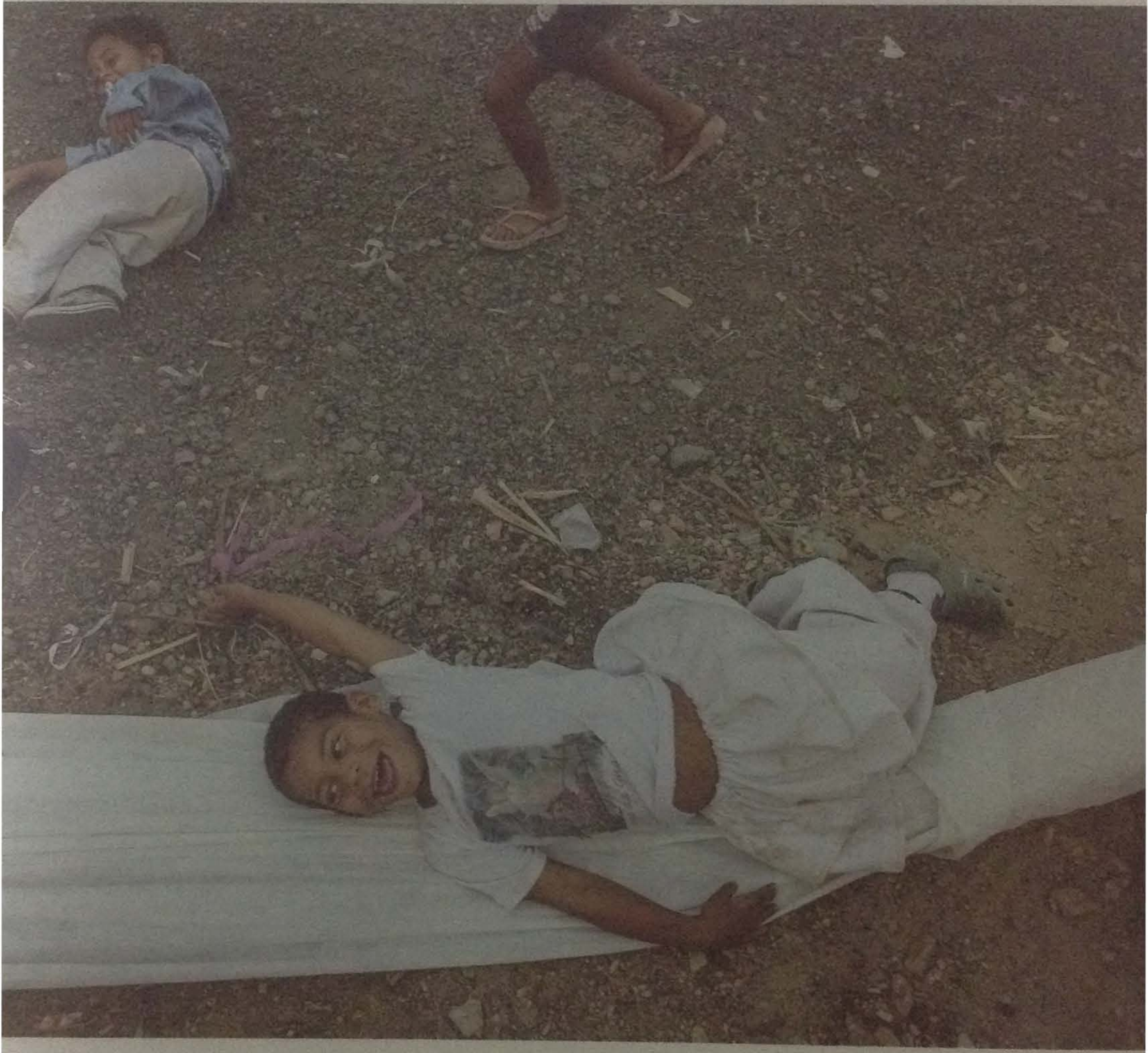




GUARDA DE MASSAMBIQUE

Nossa Senhora das Mercês de Oliveira/MG, durante o Festejo do Tambor Mineiro, Belo Horizonte/MG.

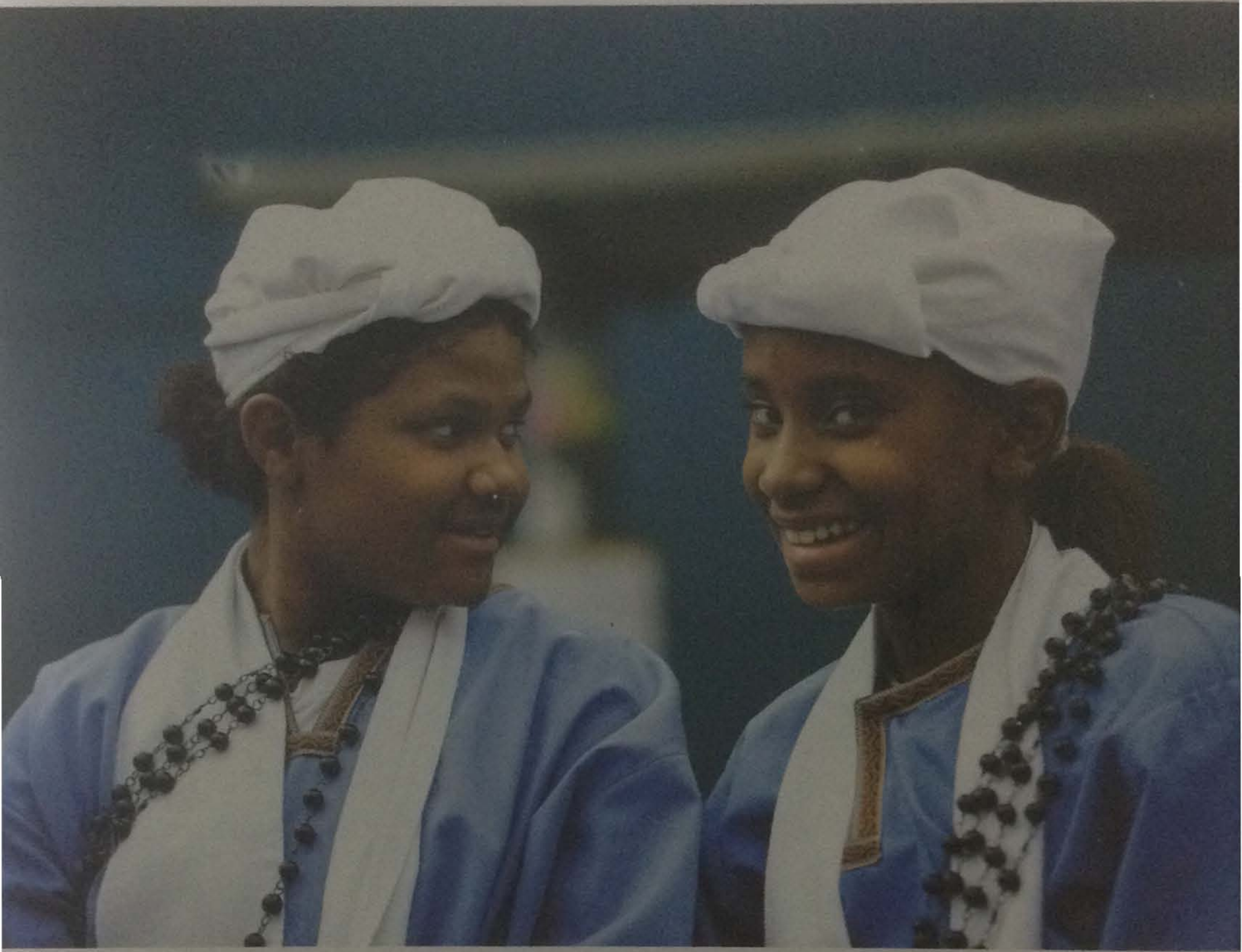
Foto: Edgar Rocha



Festa na Guarda de Moçambique

Nossa Senhora do Rosário e Sagrado Coração
de Jesus – Irmandade Os Carolinos,
Belo Horizonte/MG

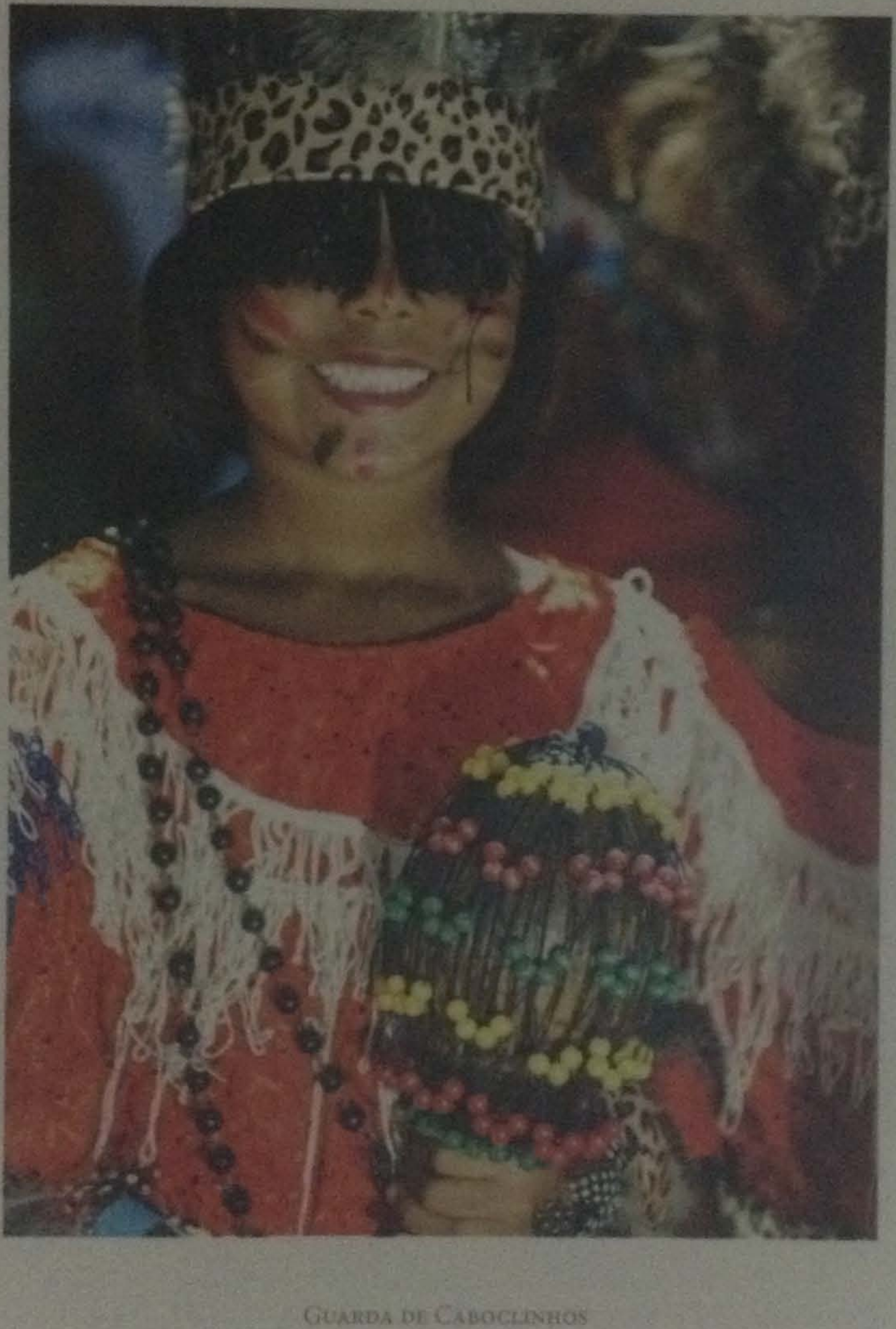
Foto: Netun Lima



GUARDA DE MASSAMBIQUE

Nossa Senhora do Rosário de Oliveira/MG, durante
o Festejo do Tambor Mineiro, Belo Horizonte/MG

Foto: Netun Lima



Guarda de Caboclinhos

Divino Espírito Santo durante o festejo do tambor mineiro, Belo Horizonte/MG

Foto: Netun Lima

Grupo de improvisação Frangos de Makumba

Flávio Lobo (técnico), Rafael Nunes, Fransciso Nieto, João de Carvalho, Fernando Bittencourt e Zeca Carvalho, na Final do XVIII Campeonato Carioca de Improvisação (2012), no Teatro Maria Clara Machado

Foto: Flávia Messa

Me alonguei nessa explicação para que o leitor não pense encontrar neste livro um ensaio sobre a raça negra no teatro brasileiro. Um dos fatos mais notáveis da história brasileira, nos últimos cinquenta anos, foi a liquidação do mito da democracia racial. Essa liquidação não se deveu ao acaso, nem à ação de qualquer indivíduo iluminado, negro ou branco. Foi um avanço da consciência social, consagrado, aliás, na Constituição de 1988, que dotou o Estado, em certos casos, dos fundamentos para estabelecer a equidade entre os componentes étnicos do país, como é o caso das ações afirmativas.

Nas telenovelas, melhor do que no teatro, é que bem se vê a liquidação do mito. Há trinta anos o negro era apenas coadjuvante, como no teatro dos séculos 18, 19 e começo do 20, um objeto animado, quase mudo, sem história, sem desejos, sem família, sem "eu", numa palavra. Hoje, o espectador vai-se acostumando com protagonistas negros, galãs ou vilões, com subjetividade, no cinema, no teatro e na televisão. A mudança foi conquista de atores negros organizados que influenciaram criadores, produtores, patrocinadores e diretores de telenovela, criticando uma televisão "branca" num país de maioria não branca.

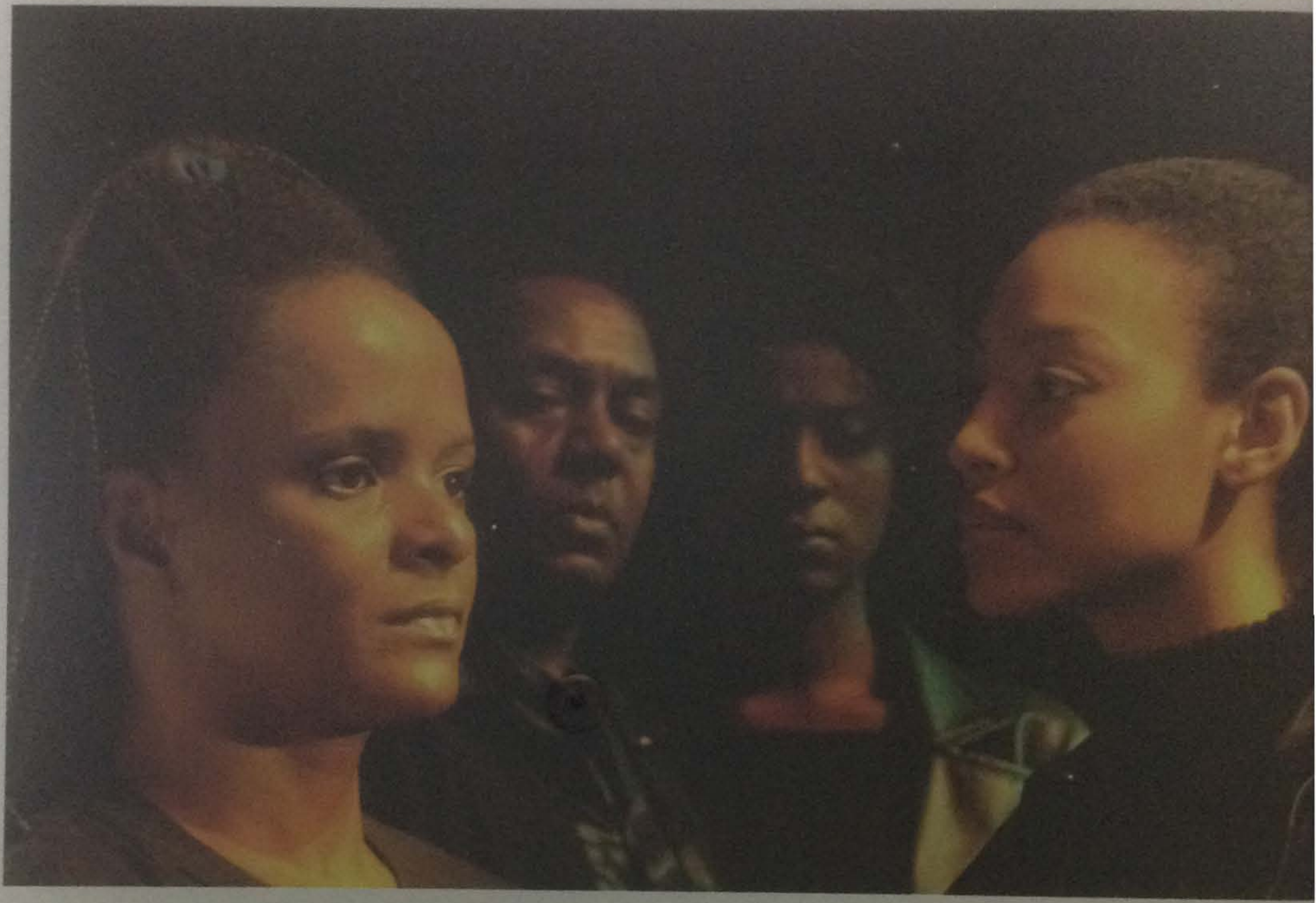
Aqui, o papel principal foi desempenhado, a partir de 1984, pelo Centro de Informação e Documentação de Artistas Negros, o CIDAN, iniciativa da atriz Zezé Motta, que cansou de ouvir de diretores brancos, quando os criticava pela ausência de personagens negros, "Mas onde estão os artistas negros de que você fala?!" O CIDAN, um site desde 2002, foi a sua resposta. O CIDAN é, ele próprio, uma ação do movimento negro, e cuja definição sumária é precisamente esta: luta organizada contra o racismo.

Não há, de fato, teatro do negro sem movimento negro. O contexto explica o texto. Os movimentos negros propriamente ditos têm mais de cem anos no Brasil. Propriamente ditos por que as lutas do negro contra o sistema em que era mercadoria datam da instalação da *plantation* colonial, na segunda metade do século 16. Suicídios, abortos, sabotagem do trabalho, fugas isoladas ou coletivas, justiçamento de feitores, infanticídios – cometidos por babás e amas de leite –, participação em rebeliões iniciadas por outrem – e até greves – marcam o tempo da escravidão.

A história da escravidão foi sempre a história da luta contra a escravidão. As maltas urbanas de capoeiras nos séculos 19 e 20 se extinguiram pela prisão por vadiagem e deportação. São, para ficar num só exemplo, um dos capítulos dessa proto-história dos movimentos negros. Também povoa a crônica daquele tempo o libambo, a mutilação de negros fugidos, a chibata, a marca a ferro, o cegamento de amantes pretas, a amarração de trabalhadores em bocas de formigueiro. São o capítulo inicial da história da tortura no Brasil. Em 1876, a escravidão brasileira estava em crise. Breve acabaria. Machado de Assis encontrou na cidade um conhecido dono de escravo. O sujeito se lamentou: "Se a gente dá uma sova num, há até quem intervenha e chame a polícia. Bons tempos os que lá vão! Eu ainda me lembro quando a gente via passar um preto escorrendo em sangue, e dizia: "Anda diabo, não está assim pelo que eu fiz!. Hoje..."

A tortura na escravidão moderna não foi um desvio psíquico ou uma imoralidade, embora nos últimos anos os abolicionistas a denunciassem como tal. Nem também, como na última ditadura militar, um recurso para extrair confissão de seus inimigos. Essencialmente, era uma forma de dominação do outro visando a explorar o seu trabalho. Mesmo os senhores bons e sensíveis, as senhoras caridosas e educadas *tinham* de torturar – embora não precisassem fazê-lo pessoalmente. Não havia fazenda sem seus instrumentos de tortura e seu profissional torturador – o feitor, o capataz, o gerente, o pau-mandado. A tortura foi, naqueles tempos, tão *normal* que *naturalizou* (isto é, desumanizou) os escravos e seus senhores. A opinião pública só a estranhou, sintomaticamente, quando recaiu sobre presos políticos.[3] Escravo – eis mais uma

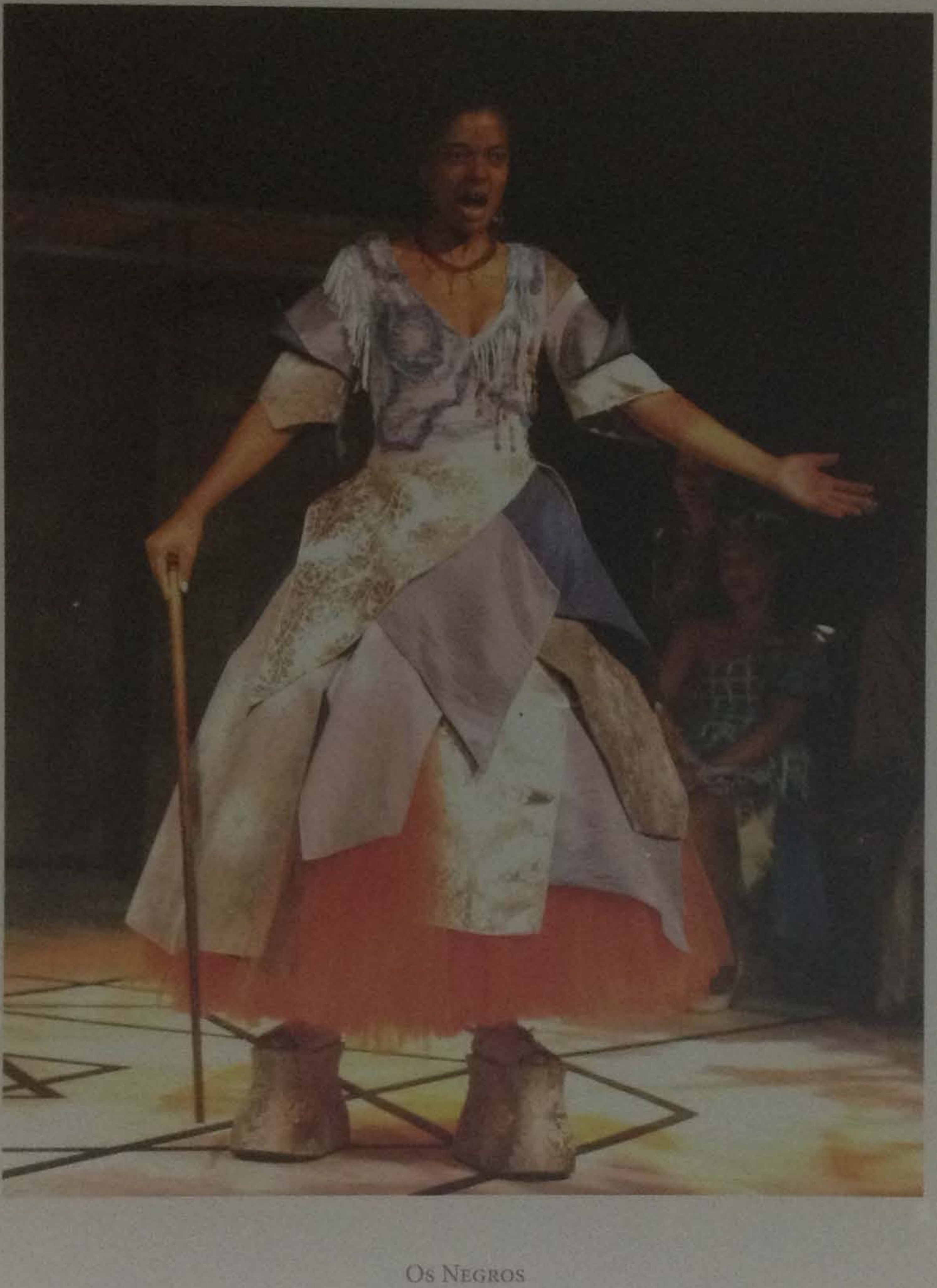
Zezé Motta



NUNCA PENSEI QUE IA VER ESTE DIA
Cia Black e Preto

Iléa Ferraz, Ivan Alves, Danielle Ornelas e
Sheron Menezes

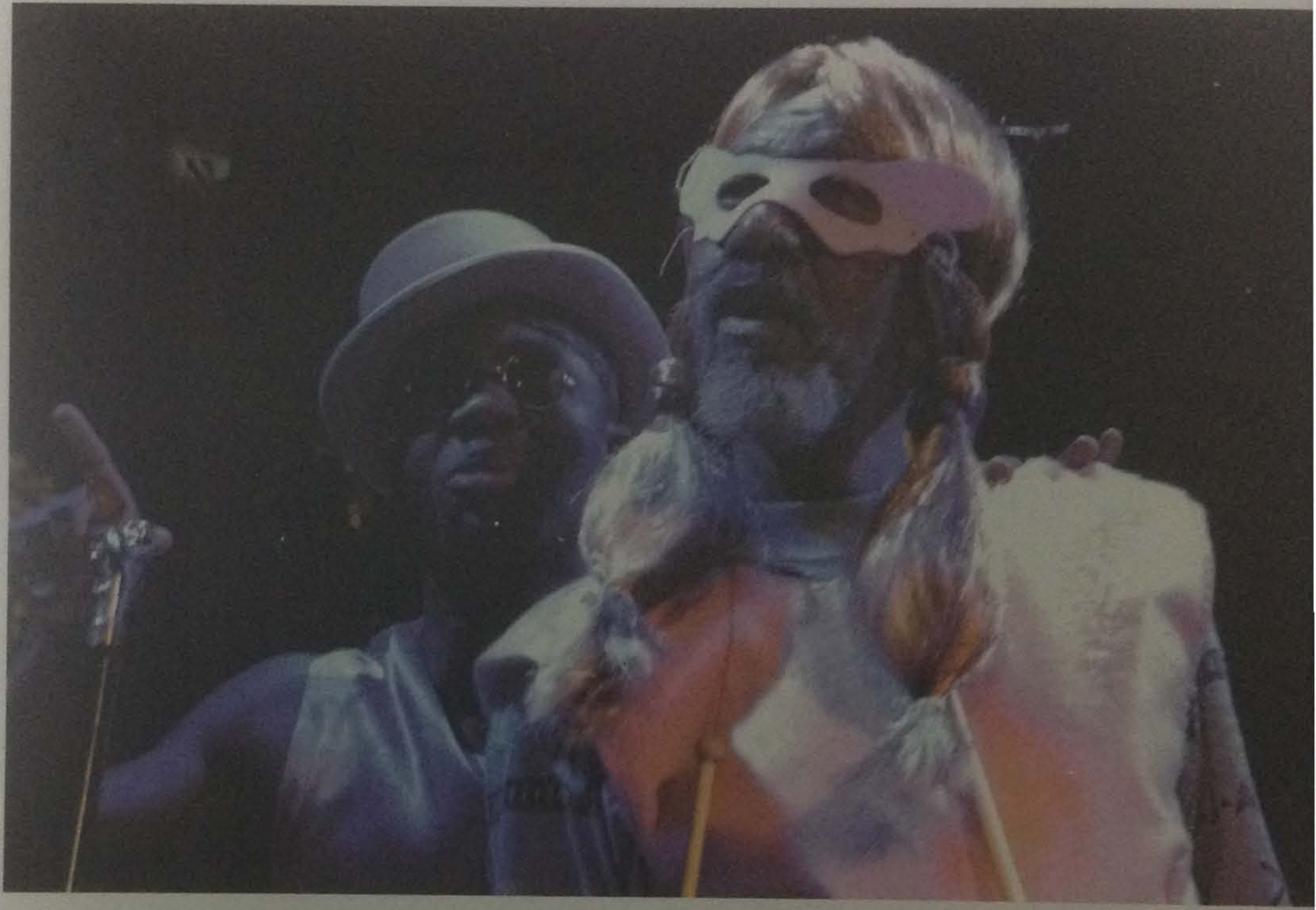
Foto: Ivone Perez



Os Negros
Cia Black e Preto

Maria Ceiça, Patrícia Costa, Sarito Rodrigues e Sérgio Menezes

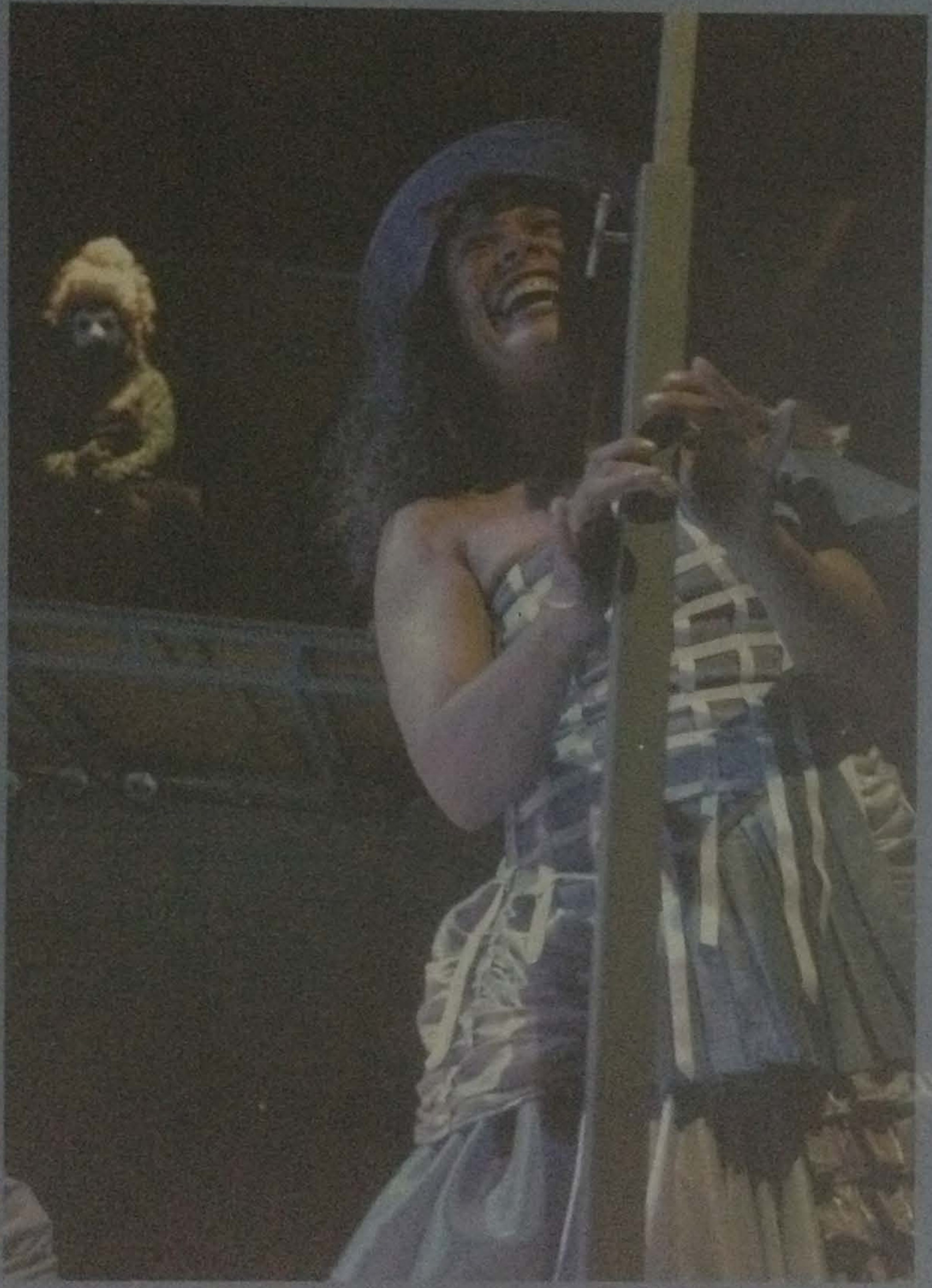
Foto: Vantoen Jr.

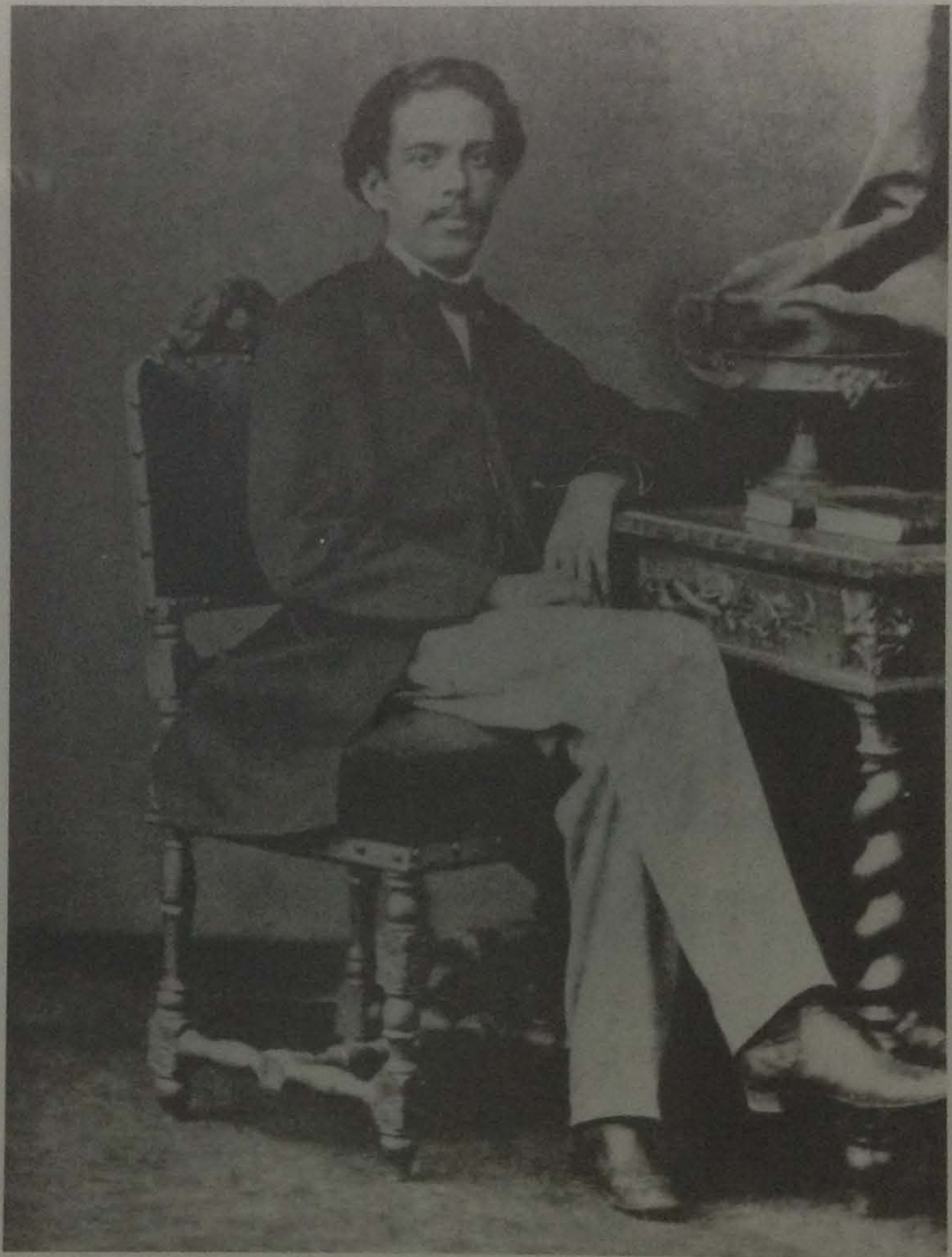


Os NEGROS
Cia Black e Preto

Sérgio Menezes e José Araújo (acima)
Sarito Rodrigues e Iléa Ferraz (ao lado)

Foto: Vantoen Jr.





MACHADO DE ASSIS

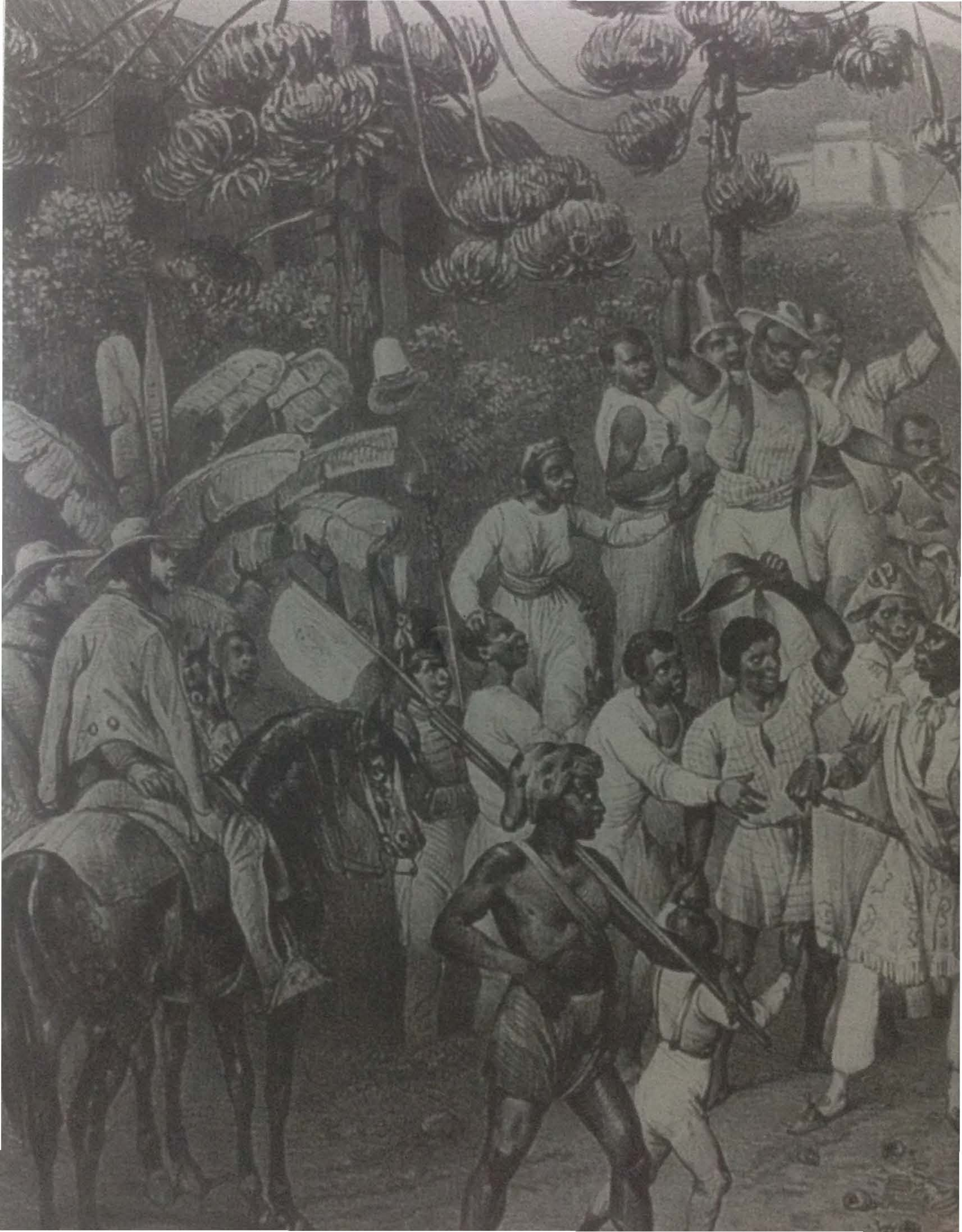
definição – era o que podia ser torturado sem problema de consciência, por necessidade da vida.

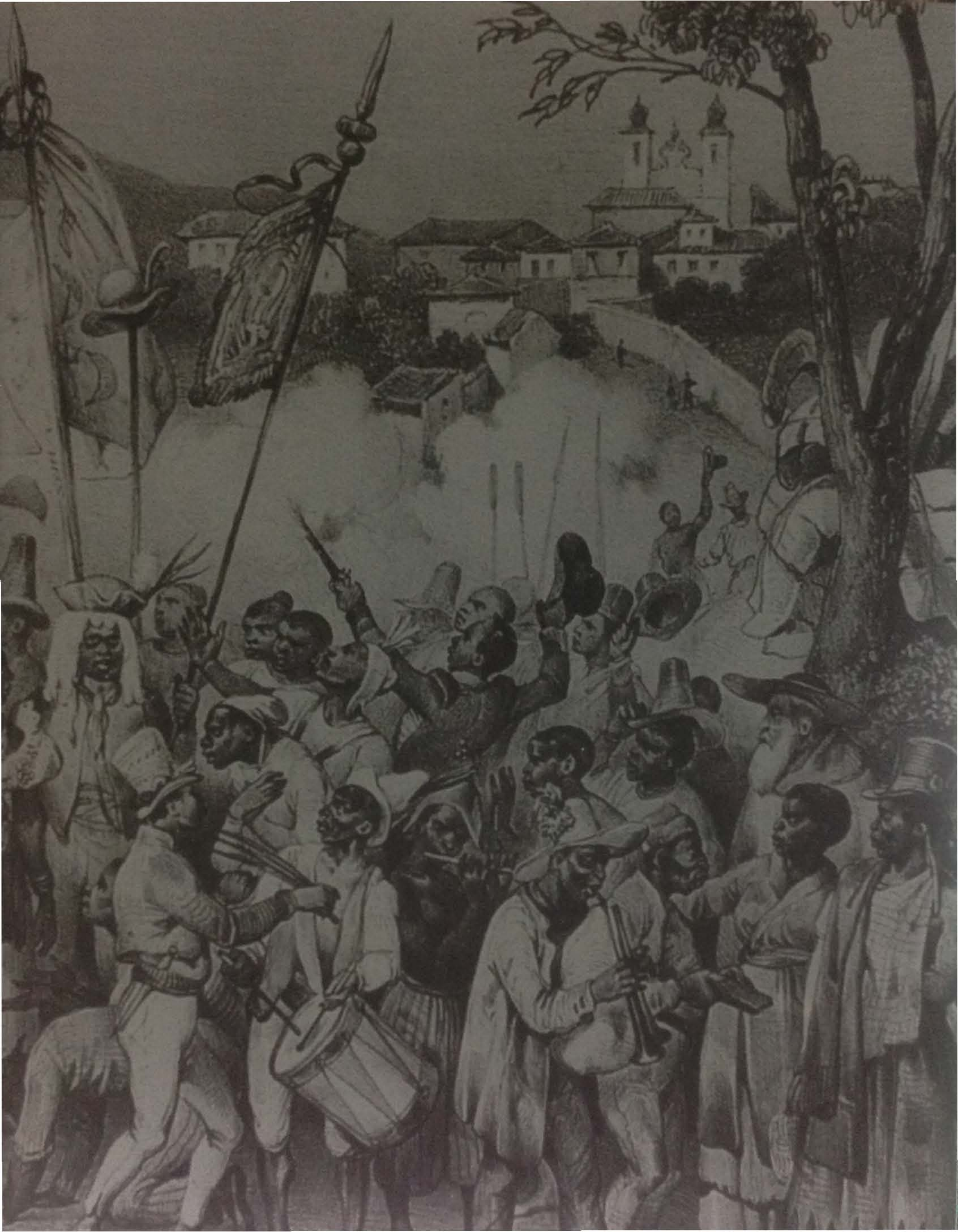
Dessa realidade concreta e desse sentimento difuso nasceram algumas crenças e ideias que nos acompanham até hoje, cento e vinte anos depois. No Boi-bumbá há uma criatura que dança com um boneco colado ao corpo, "o vivo carregando o morto", como se fosse o seu duplo. Também Auguste Comte (1798-1857), um dos fundadores da sociologia, deixou sentença terrível: "Os vivos são para sempre e cada vez mais governados pelos mortos." O humorista Barão de Itararé (1895-1971) deixou outra: "Os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mais vivos."

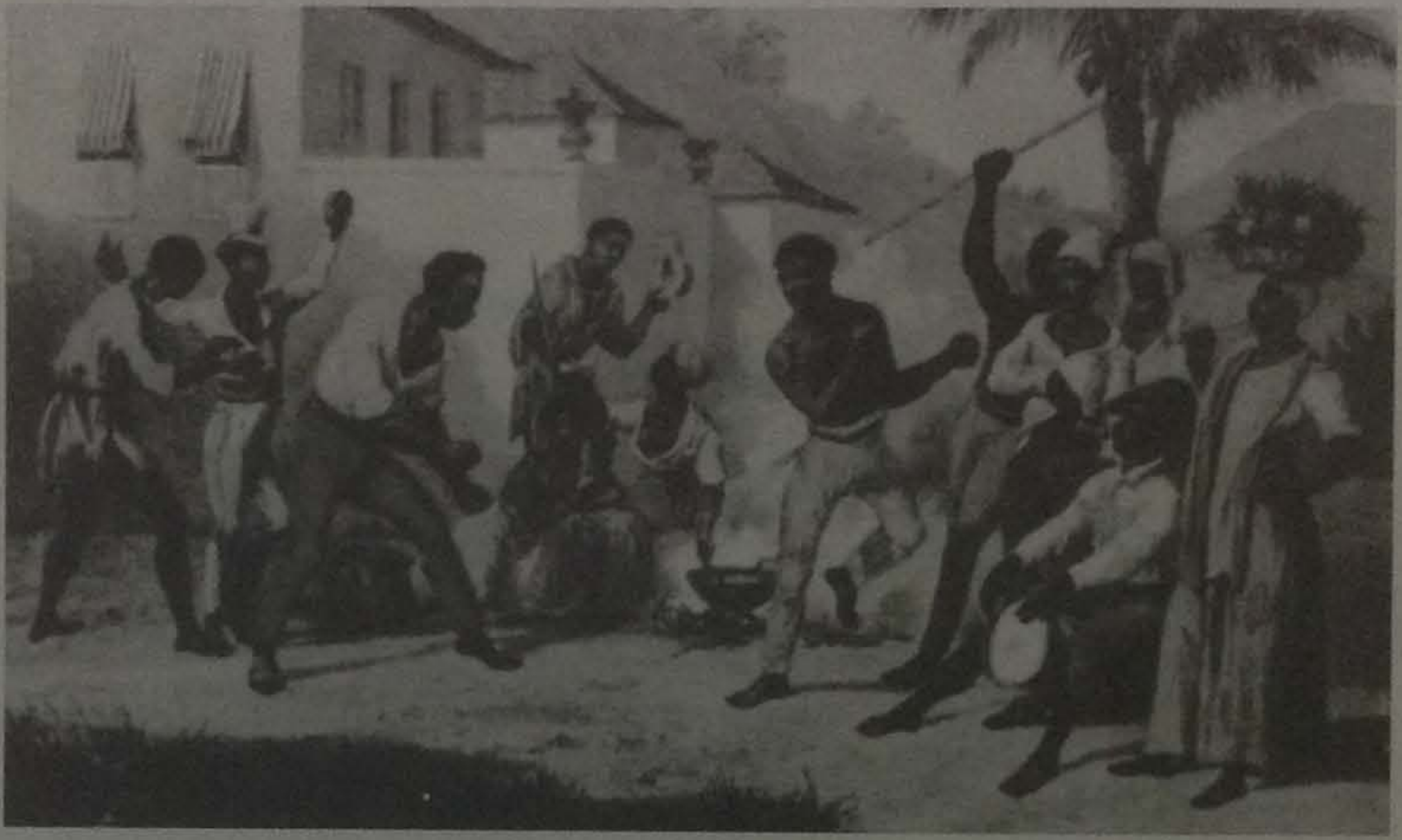
Uma dessas crenças: a tortura é para o próprio bem do escravo. Padres ensinavam que escravos eram "filhos do Calvário". O mais eminente de todos, Antônio Vieira (1608-1697), pregou em certo domingo de 1633, numa capela de engenho:

"Não há trabalho, nem gênero de vida no mundo mais parecido à Cruz e à Paixão de Cristo, que o vosso em um d'estes engenhos." Para ninguém usar essa ideia contra a ordem social, baseada no trabalho escravo, advertia: "Bem-aventurados vós se soubéreis conhecer a fortuna do vosso estado e, com a conformidade e a imitação de tão alta e divina semelhança, a aproveitar e santificar o trabalho!".[3]

Assim, não faz sentido (por exemplo) condenar quem foi dono de escravo, há um século e meio, nem absolver quem foi escravo. Não se estuda história para julgar pessoas e classes, mas para compreender, em cada momento, como uns homens puderam ser tão cruéis na submissão à ordem social injusta, outros tão generosos na autonomia diante dela. Sempre houve senhores inconformados com o sistema em que tinham tudo – inclusive a posse do corpo de outros homens;



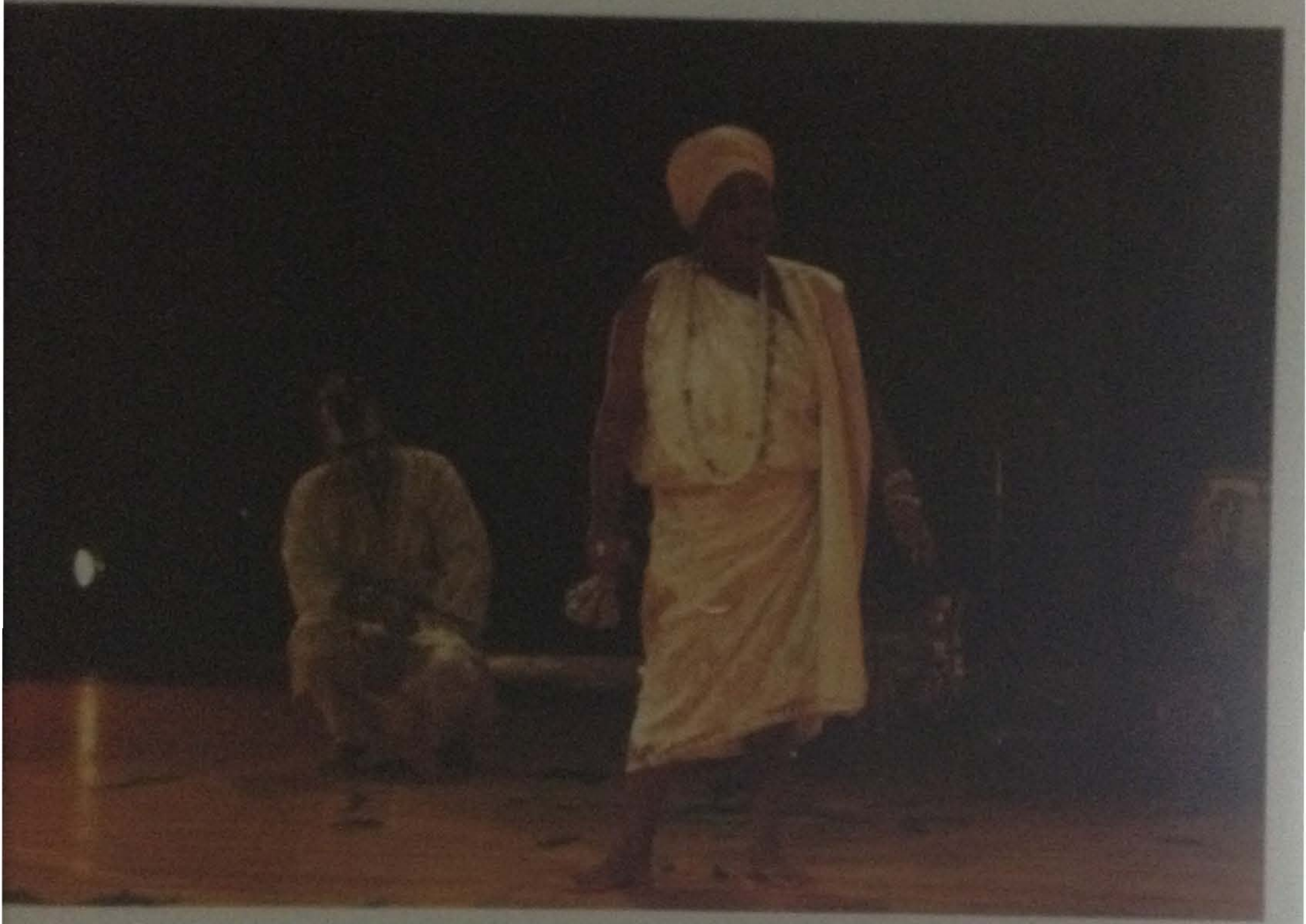




como houve escravos conformados para sempre com o sistema em que não tinham nada.

O tráfico negreiro, que hoje nos parece hediondo (e que já o parecia a alguns poucos homens daquele tempo) era um comércio tão legal e honrado quanto o de vela de sebo, de sardinha, de pólvora, de livros etc. A riqueza de algumas famílias brasileiras atuais começou com um antepassado empreendedor que foi morar na África, exportando trabalhadores de lá para cá. José Francisco dos Santos foi um. Preocupado com a mãe, que deixara na Bahia, deu instrução ao seu representante comercial: "Veja se pode arranjar com que os negros que tem minha May ganhem alguma cousa porque não acho nem que fique 4 negros vadios comendo sem ter interesse algum e aquele que proceder mal pode vender e m'aruzar"[4]

James Baldwin, o autor de *The fire next time* (*A próxima vez o fogo*) foi levado à ilha de Gorée, Senegal, onde a Unesco tombou como patrimônio da humanidade um local sinistro, a Casa dos Escravos. Uma ar-



Siré obá – a festa do rei
Grupo NATA

Thiago Romero e a atriz convidada Yalorixá Rosalina Barbosa

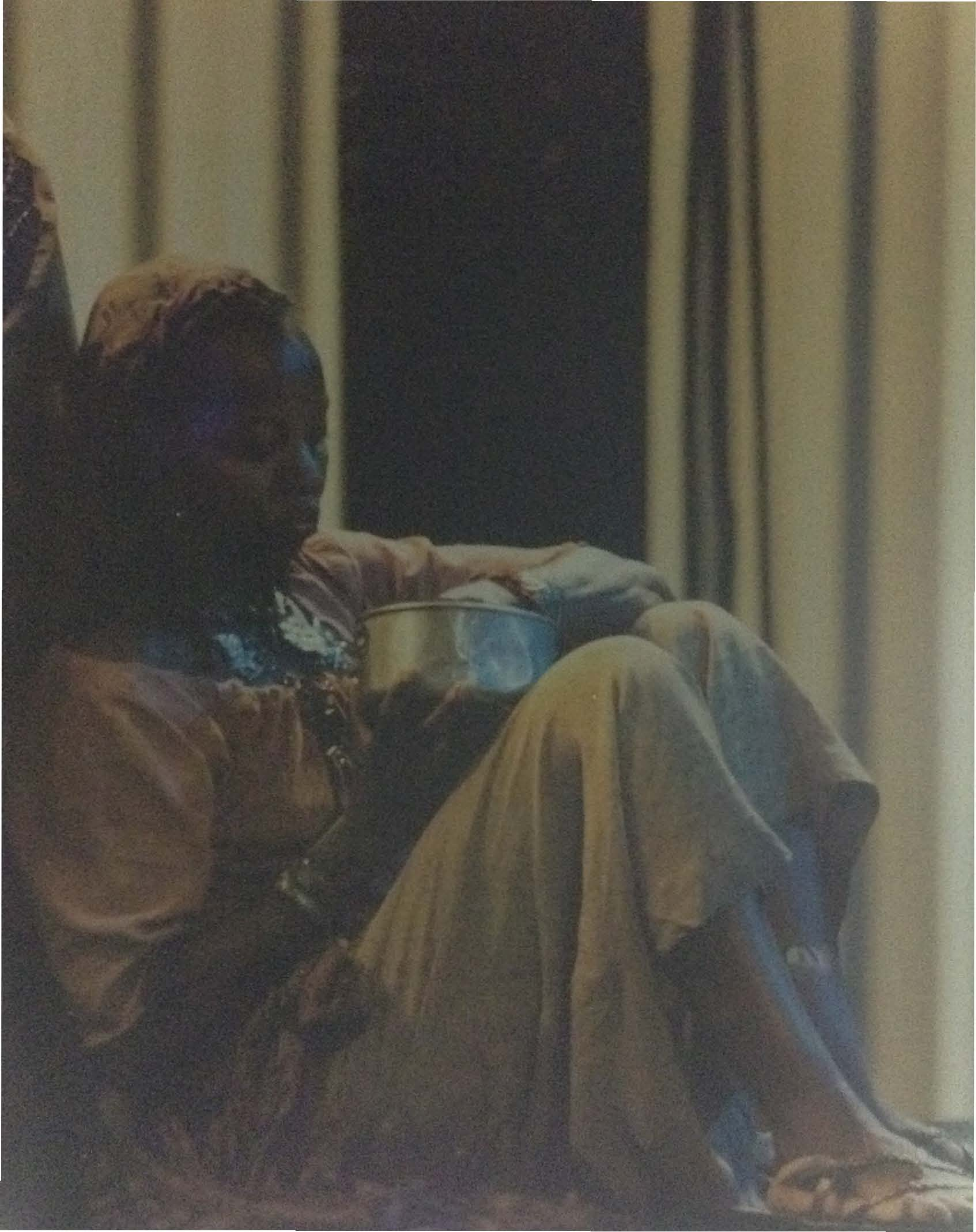
Foto: Andrea Magnoni

quitetura singela, ocre, em que tudo é simétrico, dois andares divididos por um eixo perpendicular ao oceano, uma cela de um lado corresponde a uma cela do outro, uma escada semelhante de cada lado do pátio. No fundo, estreita porta, dando para o Atlântico, os barcos ancorados ao largo. Ao saber que seus antepassados provavelmente passaram por ela para nunca mais voltar, Baldwin perguntou quem os trazia até aqui, quem os vigiava, quem estipulava o preço. Ao saber que outros negros, teve um único comentário: "Os homens só se diferenciam, realmente, pelo tamanho da sua maldade".

Muita gente supõe que a discriminação racial é um resquício da escravidão, que acabou há apenas um século. Na medida em que nos afastarmos daquele tempo vai melhorar a situação social dos negros. Se hoje ainda sofrem é como quaisquer brasileiros.

O raciocínio é lógico. Só que, para compreender fatos sociais, a lógica pouco ajuda. Algumas vezes prejudica, estabelecendo meias-verdades. Por exemplo, a situação da população negra em alguns setores (habitação, emprego) não melhorou da Lei Áurea pra cá. Em outros, como educação, direitos humanos, acesso à justiça etc., melhorou em proporção menor que para o conjunto da população. Hoje, cerca de 95% das crianças brasileiras em idade escolar estão matriculadas no curso elementar, mas apenas cerca de 80% das crianças negras estão. Da mesma forma, o acesso à justiça, que aumentou exponencialmente, nos últimos cem anos, para os brasileiros em geral, mas relativamente menos para a população negra – que constitui, desse jeito, a maioria da população carcerária.

Sob a escravidão o negro era considerado bom trabalhador, indispensável à criação da riqueza nacional – esse foi, aliás, o argumento principal dos *escravocratas da gema* contra a abolição. Feita esta, o negro passou a ser considerado mau cidadão, dispensável na criação da riqueza nacional – esse, aliás, o argumento principal dos que queriam importar trabalhado-

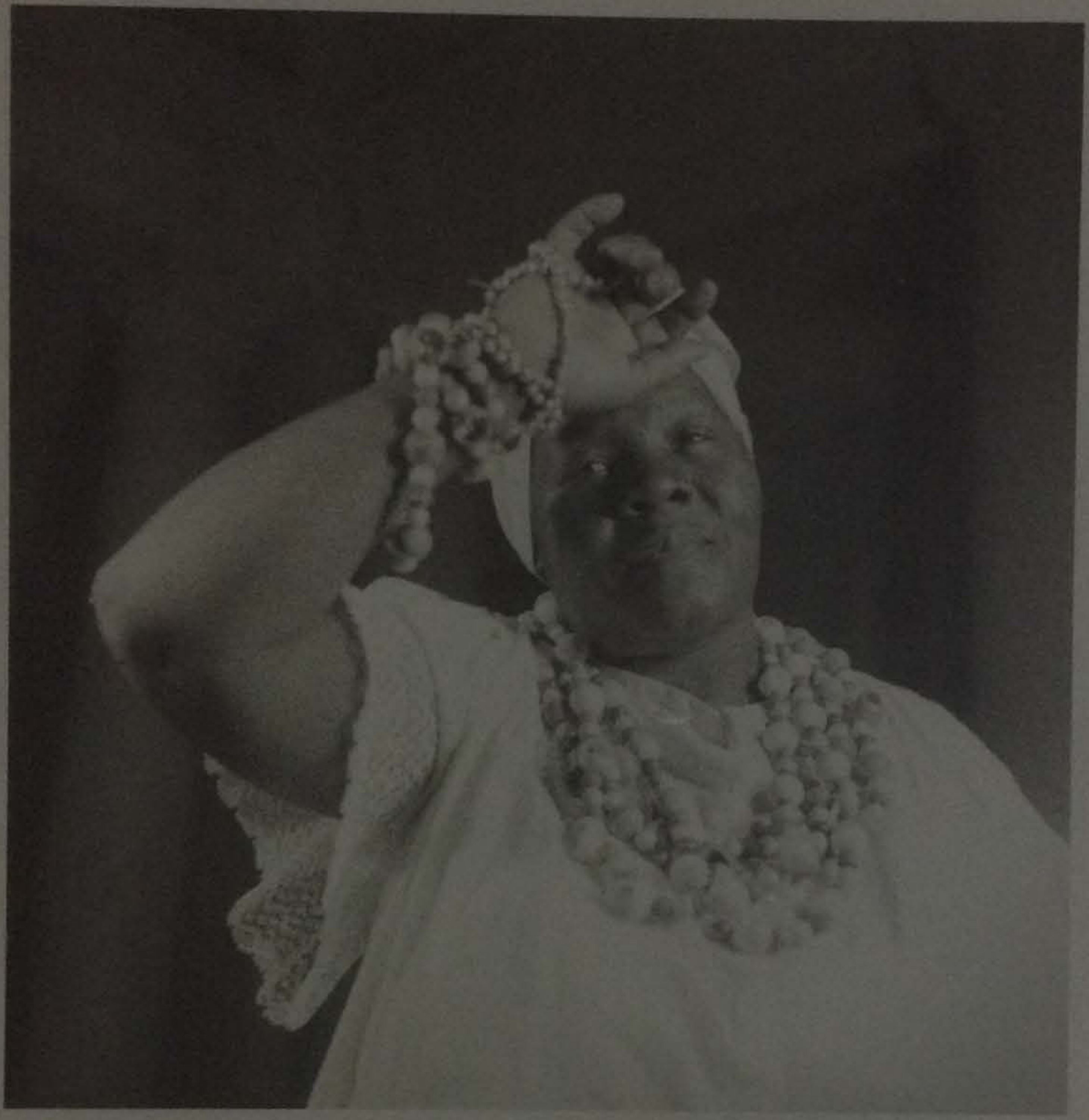


res europeus, de preferência alemães. Até a Segunda Guerra (1939-45), as políticas oficiais de imigração brasileiras davam preferência explícita ao tipo racial europeu, numa clara e assumida discriminação racial.

Na verdade, o motor da discriminação do negro não é a escravidão, caso em que trabalharia cada vez menos, perdendo força. O motor está na atualidade, no tipo (padrão, dizem os economistas) de desenvolvimento que o País escolheu: o capitalismo. A escolha não foi só nossa, todos os países do Ocidente a fizeram, cada qual na medida da sua riqueza (ou pobreza), integrando um sistema mundial cada vez mais globalizado. Localizados na periferia desse sistema, desenvolvemos características peculiares. Como, por exemplo, as *disparidades regionais*. As diferentes regiões (Norte, Sul, Sudeste, Centro-oeste) se desenvolvem em velocidades distintas, como uma orquestra em que os instrumentos não tocam no mesmo compasso. Norte e Nordeste, com relação ao Sul e ao Sudeste, acabaram como o Brasil diante dos Estados Unidos (e da Europa): pobres e dependentes. Como a maior parte da população negra e mulata se concentrou, desde o tempo da escravidão, no Norte (sobretudo Maranhão) e Nordeste (sobretudo Bahia), também em razão dessa disparidade os negros serão os mais pobres dentre os brasileiros.

Isso indica que a discriminação do negro não ocorre isolada de outras. Ela só se compreende num contexto civilizatório determinado, acompanhada de outras discriminações peculiares ao seu tempo histórico. Nesse caso, desigualdade racial e disparidades regionais são faces da mesma moeda.

Precedida por um enxame de irmandades, caixas de socorro, consórcios para alforria, associações de ajuda mútua, clubes de assistência, sociedades protetoras e de ajuda, clubes de recreação, associações de caridade e uma imprensa negra de circulação regular em São Paulo, no Rio, em Porto Alegre, em Salvador, nasce em 1931, no bojo da revolução vitoriosa, a Frente Negra Brasileira, com milhares de filiados.



MISSA DOS QUILOMBOS
Companhia Ensaio Aberto

PÁGINA ANTERIOR
Valeria Monã

Foto: Marcus Nascentes

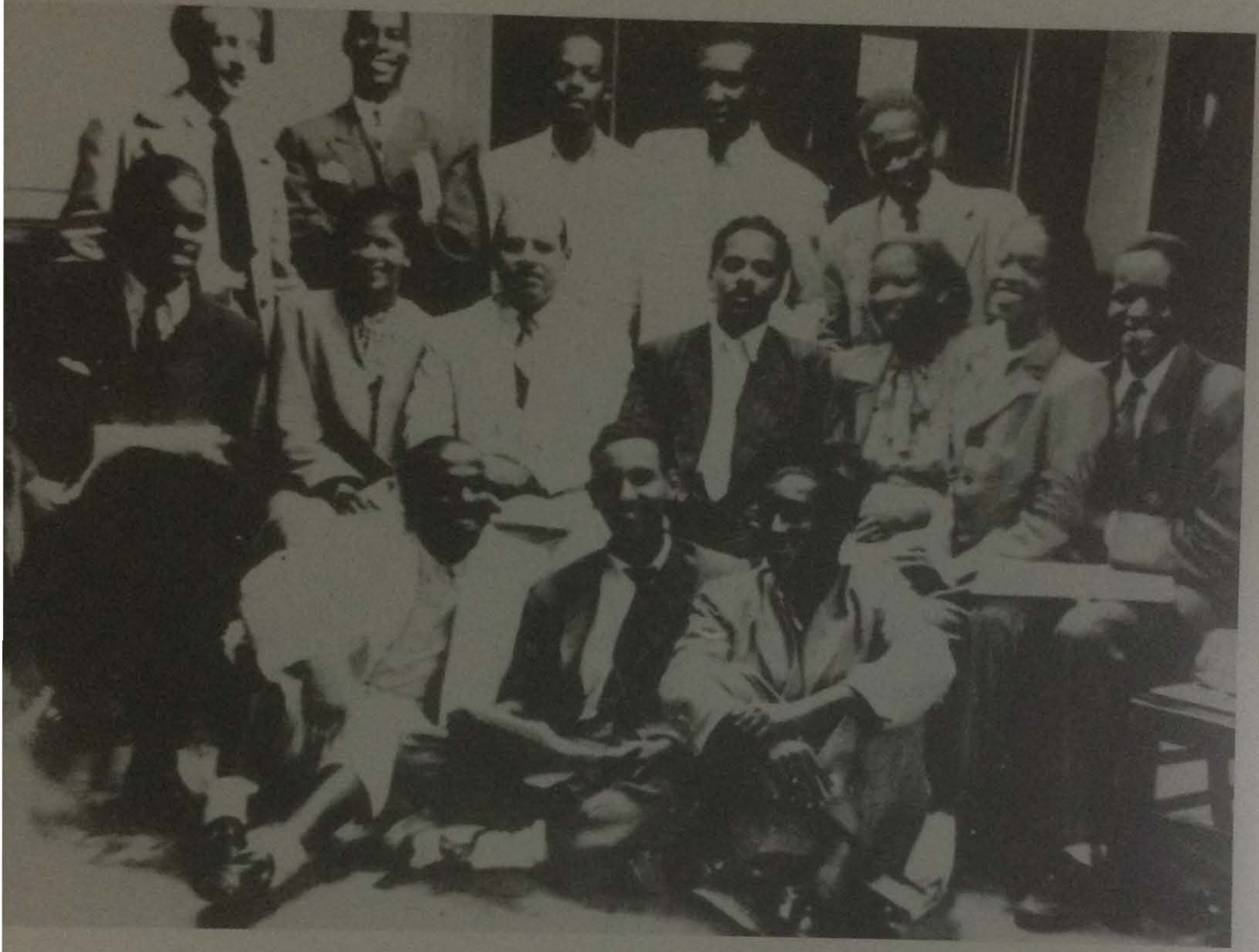
TEATRO FOLCLÓRICO
BRASILEIRO

Acervo Foto Carlos, FUNARTE/
Centro de Documentação

Constava no seu programa incentivar, além de alfabetização e formação profissional, o estímulo às artes cênicas. Pouco confiante na sensibilização do mundo teatral, os líderes da Frente faziam um chamamento à organização de jovens talentos negros. Respondiam à discriminação conservadora com outra, libertária.

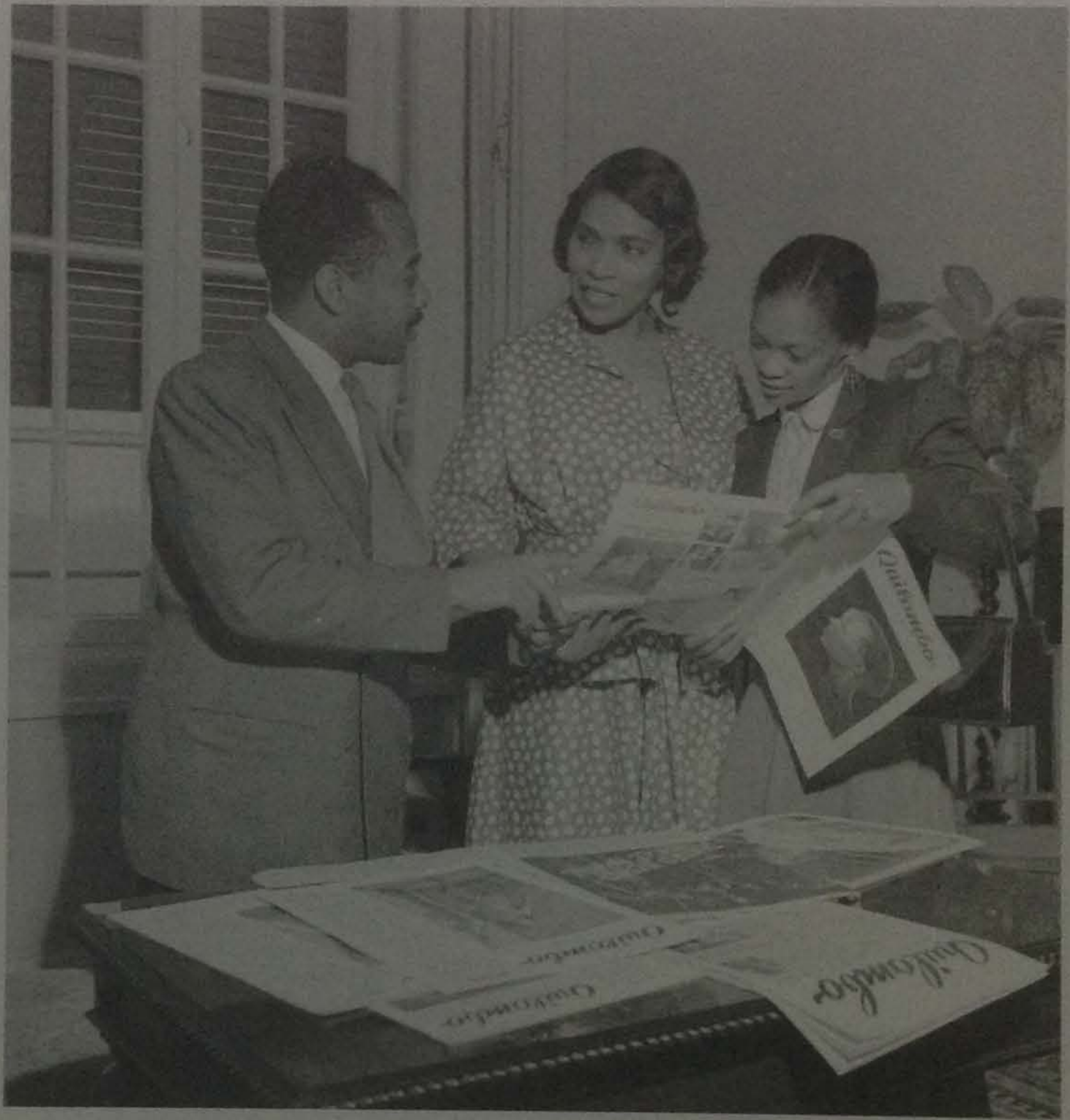
Dessa atividade teatral, sob o manto da Frente Negra – cassada em 1935 pelo Estado Novo –, quase nada se transformou em documento, referência, crítica. Foi muda, mas demonstrou pela primeira vez, e nisso consiste principalmente o seu valor, uma vontade irrefreável de fazer teatro.

Tal vontade se realizaria melhor, mais explicitamente, quando a guerra e a ditadura estado-novista chegassem ao fim. No presídio do Carandiru, em São Paulo, onde se misturavam presos *comuns* e do Tribunal de Segurança Nacional, Abdias do Nascimento fundara o Teatro do Sentenciado e, adiante, já em liberdade, o Teatro Experimental do Negro.



Elenco do TEN no prédio da UNE

Acervo MIS – RJ


Quilombo
Quilombo
Quilombo
Quilombo

VISITA DA CONTRALTO MARIA ANDERSON À REDAÇÃO DO JORNAL QUILOMBO

Acompanhada de Abdias do Nascimento e Ruth de Souza

Acervo MIS – RJ

2

O que chamamos de teatro neste livro?

No pântano das palavras, umas submergem, outras permanecem à tona por longo tempo, ganhando novos significados. O que é teatro?

Diz o ótimo Dicionário SESC, *A linguagem da cultura*. (Newton Cunha, SESC São Paulo – Perspectiva, 2003):

> Nas origens etimológicas de teatro encontra-se a ação de contemplar, ver ou considerar algo com atenção (*teáomai*), tanto quando digno de contemplação (*teátos*). Daí *teatron* ou plateia, isto é, o local físico de onde os espectadores gregos observam o desenrolar do drama, inicialmente entendido como a própria ação, assunto, acontecimento cênico ou tragédia. Mais do que isso e, basicamente, no entanto, o teatro ou o drama já continham o significado de representação de um conflito ou de uma oposição que se contempla entre as paixões, os sentimentos, os desejos, os interesses, os comportamentos ou as normas de conduta, expressas em palavras, gestos e atos.

A essas definições se pode acrescentar uma, desapercebida do senso comum. Teatro é um *local*, um prédio com endereço e CEP, composto de palco, plateia, coxia, proscênio, rotunda, camarim, corredores, bilheteria, *foyer* etc. Mas é também, e principalmente, um *lugar*, isto é, um programa artístico, uma atividade de lazer, um *habitus*, que requer determinado comportamento ☒ não se está no teatro como num circo, por exemplo. Teatro é um *lugar* individualizado, em nossa civilização moderna ocidental, para uma plateia burguesa, alta ou de classe média.

Não é um lugar de todos, como a praça ou a praia.

Ir ao teatro, no século 19 – o do triunfo da burguesia e de seu gênero principal, o romance –, se torna um programa que recomenda, quase exige, boas roupas, carruagem ou carro, antes do jantar e acompanhado da mulher ou amante. O próprio teatro fez a caricatura dos seus frequentadores de então. Teatro se torna um *habitus*, uma marca de classe como o anel de grau, o cordão de ouro, o charuto cubano, a medalha de conselheiro ou de comendador. O teatro é, pois, um *local* – um espaço físico com endereço conhecido – que se transforma em *lugar* – um espelho de quem tem cultura e poder.

Essa ideia de teatro sobreviverá até hoje em nossa civilização: uma diversão de seletos. Os de baixo não o frequentam, especialmente em sociedades de longo passado colonial e marcadas pela desigualdade social, como a brasileira. A igreja e suas festas, o circo, a praça de esportes, a rua, a praia são, em certa medida, espaços socialmente partilhados. É nesse sentido que se diz ter o cinema democratizado o espetáculo, mantendo, porém, o luxo burguês das salas de exibição. Quanto mais o cinema se popularizou, mais o teatro se elitizou no Brasil. O cinema não teve, porém, a virtude do rádio, cuja era se inicia com a Grande Guerra: criar a nossa primeira comunidade nacional. O teatro era de pouquíssimos, o cinema de muitos, o rádio de todos. A cena brasileira continuou falando em português de Portugal até o século 20, o cinema em língua americana e o rádio em brasileiro.

É que pagar caro faz parte do *habitus* de frequentar teatro. Quando surgiu o cinema, no fim do século 19, também este foi um lugar a que se ia de terno e gravata, vestido longo e chapéu, antes ou após o jantar fora, incluindo agora as crianças, em "matinês", e gente de "menos classe". Até hoje – e provavelmente por muito tempo ainda – teatro será uma diversão, ou uma arte, das classes alta e média.

Desse jeito, quando, na passagem do século 20 para o 21, o negro brasileiro ao se especializar em fazer teatro de palco, teve que repensar uma nova plateia, constituída de negros pobres, estudantes, militantes de movimentos antirracistas, classe média baixa e trabalhadores remediados.

Na Grécia, com Sófocles, e em Roma, com Plauto (por exemplo), já é o teatro um local a que se vai para fruir o drama, a tragicomédia e a comédia. Quem vai? Em algum momento a plateia deixou de ser o *demos* para ser um encontro de homens poderosos pelo poder político, militar ou econômico. Em Roma, o teatro do povo eram o circo e a arena. O teatro, que começara na Grécia – *teátos*, digno de contemplação – era aqui, também, diversão da aristocracia, como será, nos tempos modernos, das classes altas e médias.

> O "espírito trágico"– aquele do mundo como palco da substancialidade do mal e, portanto, de uma irredutível condição humana – reapareceu no Renascimento e na dramaturgia literária barroca, tanto sob a forma rigorista do classicismo francês (Corneille e Racine), como nas características singulares do teatro argembetano ou isabelino, este mais influenciado pela redescoberta e tradução de Sêneca e das novelas medievais, do que pelo teatro grego (Thomas Kid, Christopher Marlowe, Shakespeare), referenciando Nilton Cunha, *Dicionário SESC, a linguagem da cultura*, SESC-São Paulo - Perspectiva, 2003, p. 622.

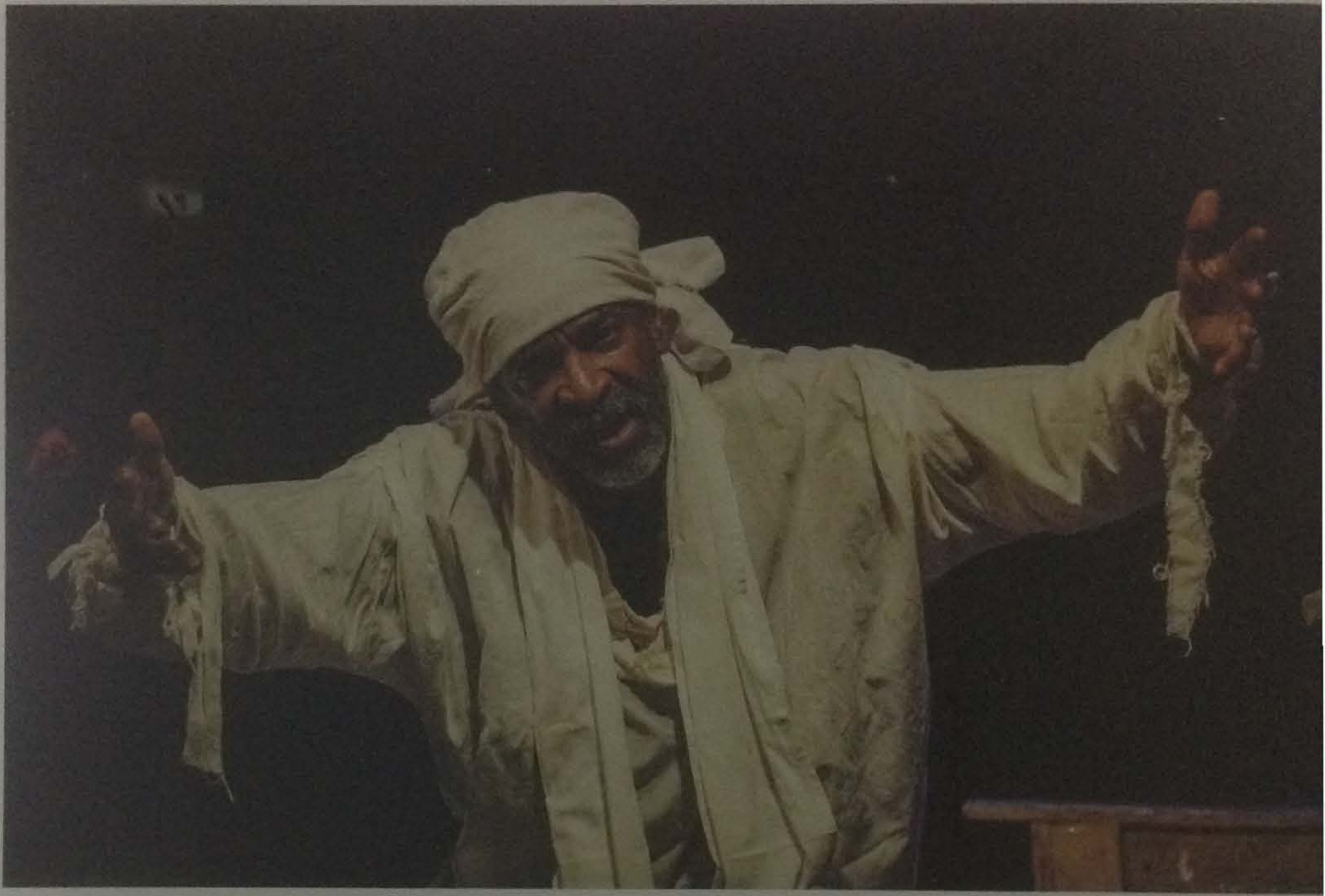
3

Conta um dos maiores escritores brasileiros que, na infância, o pai o fez ler, em inglês, as principais tragédias de Shakespeare, *Romeu e Julieta*, *Hamlet*, *Otelo*, *Rei Lear*, *Macbeth*.[5] Perguntou-lhe depois o que achara. "Gostei, pai, o problema é que tem muita morte." O pai lhe deu um cascudo: "São tragédias, sua besta, o que você queria?!"

O teatro, a música e a literatura (chamada poesia até a idade moderna) provavelmente tiveram origem comum na encomendação dos mortos nas sociedades arcaicas – tal como as ciências, que nasceram do tronco comum da filosofia – individualizando-se mais tarde.

Na falta de testemunhos desse momento perdido na bruma da pré-história, recorremos à imaginação literária. Em *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, a personagem, um jornalista, se depara com essa hora inaugural:

> Atrás de mim, sob um amassilho de folhas penduradas de ramas que servem de telhado, acabam de estender o corpo inchado e negro de um caçador mordido por um crótalo. [...] No entanto, o Feiticeiro começa a sacudir uma cabaça cheia de seixos – único instrumento que essa gente conhece – para tentar afugentar os mandatários da Morte. Há um silêncio ritual, preparador do ensalmo, que leva a expectativa ao auge. E na grande selva que se enche de sustos noturnos, surge a Palavra. Uma palavra que imita o som da voz de quem fala, e também a que se atribui ao espírito que possui o cadáver. Um sai da garganta do ensalmador; a outra do seu ventre. [...] Alternam-se. Respondem-se. Uma repreende quando a outra geme. [...] É algo situado além da linguagem e que, no entanto, ainda está muito longe do



Exu, a boca do universo
Grupo NATA

Página anterior

Antonio Marcelo, Daniel Arcades, Fabiola Julia, Fernando Santana, Sanara Rocha e Thiago Romero

Foto: Andrea Magnoni

Carolina, o luxo do lixo

foto acima

Adaptação de O quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus, feita por Wilson Rabelo, ator em cena, e com direção de Denise Zenicola

Foto: Netun Lima

SINFONIA DA FAVELA (1957)

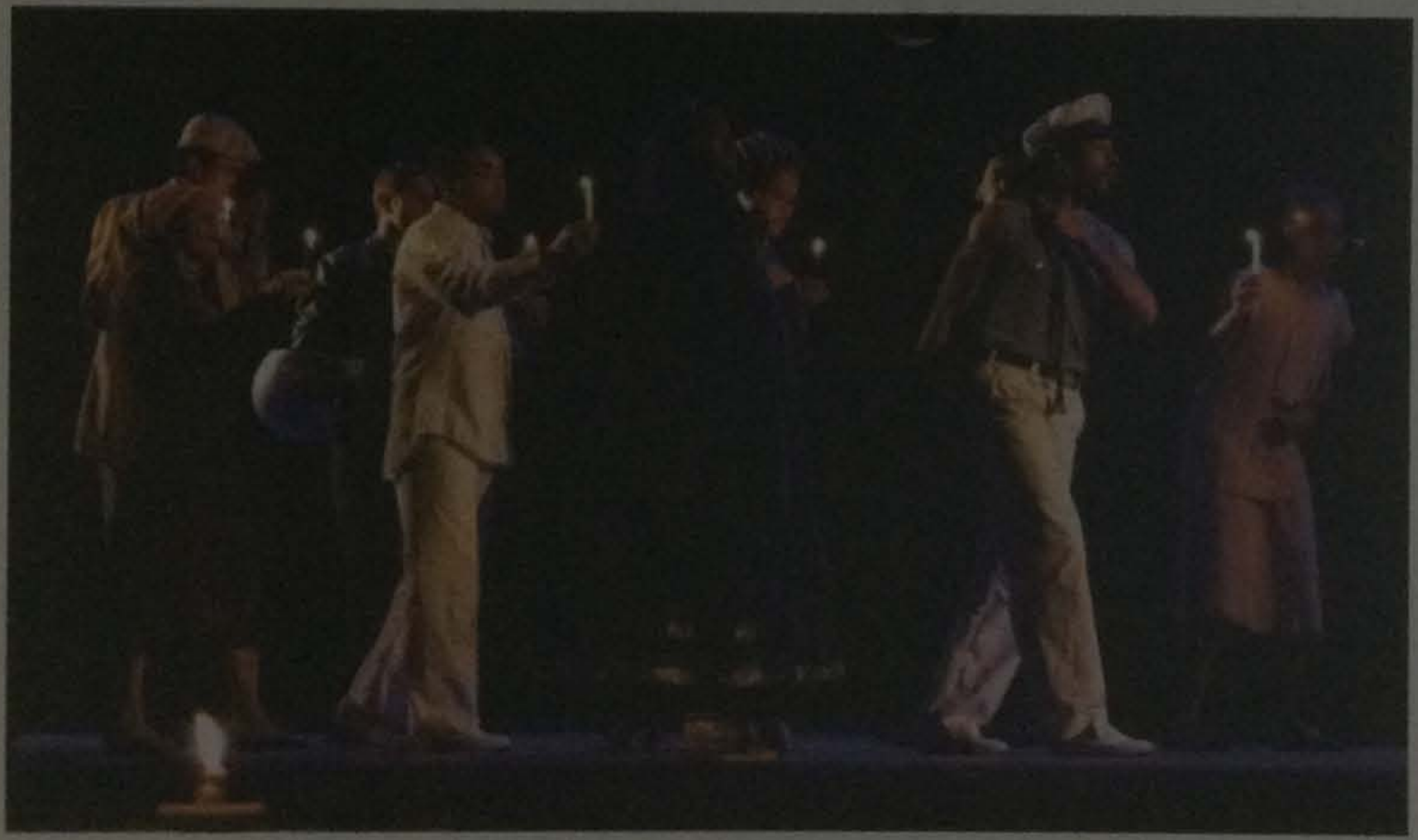
Rio de Janeiro

Acervo Labanca, FUNARTE/
Centro de Documentação

> canto. (Alejo Carpentier, *Os passos perdidos*, RJ, Brasiliense, 1985, p. 173.)

Também se pode ver essa sopa proteica de elementos teatrais futuros na procissão grega formidável de Dioniso, em que se louvava um bode – bode em grego antigo se dizia *tragós*, daí tragédia. Uma procissão estuante, desmedida, de vinhos e danças, precedida por um canto coral, o *ditirambo*, espécie de drama lírico cantado.

Essa feição do espetáculo arcaico – a procissão – sobreviverá no teatro popular até hoje. Entre nós, o maracatu, o bumba meu boi, a cavalhada, a escola de samba, a procissão católica ibérica serão cortejos para desfrute de espectadores parados, em pé ou em arquibancada, enquanto os desfilantes se fazem de atores. "Olha pra mim, diz a moça pobre fantasiada de Mme de Pompadour, eu, Alzira, *sou* a Mme de Pompadour." Nesse diálogo simulado está o gene do teatro: o cortejo, a narração, o fingimento, a interpretação, o drama...



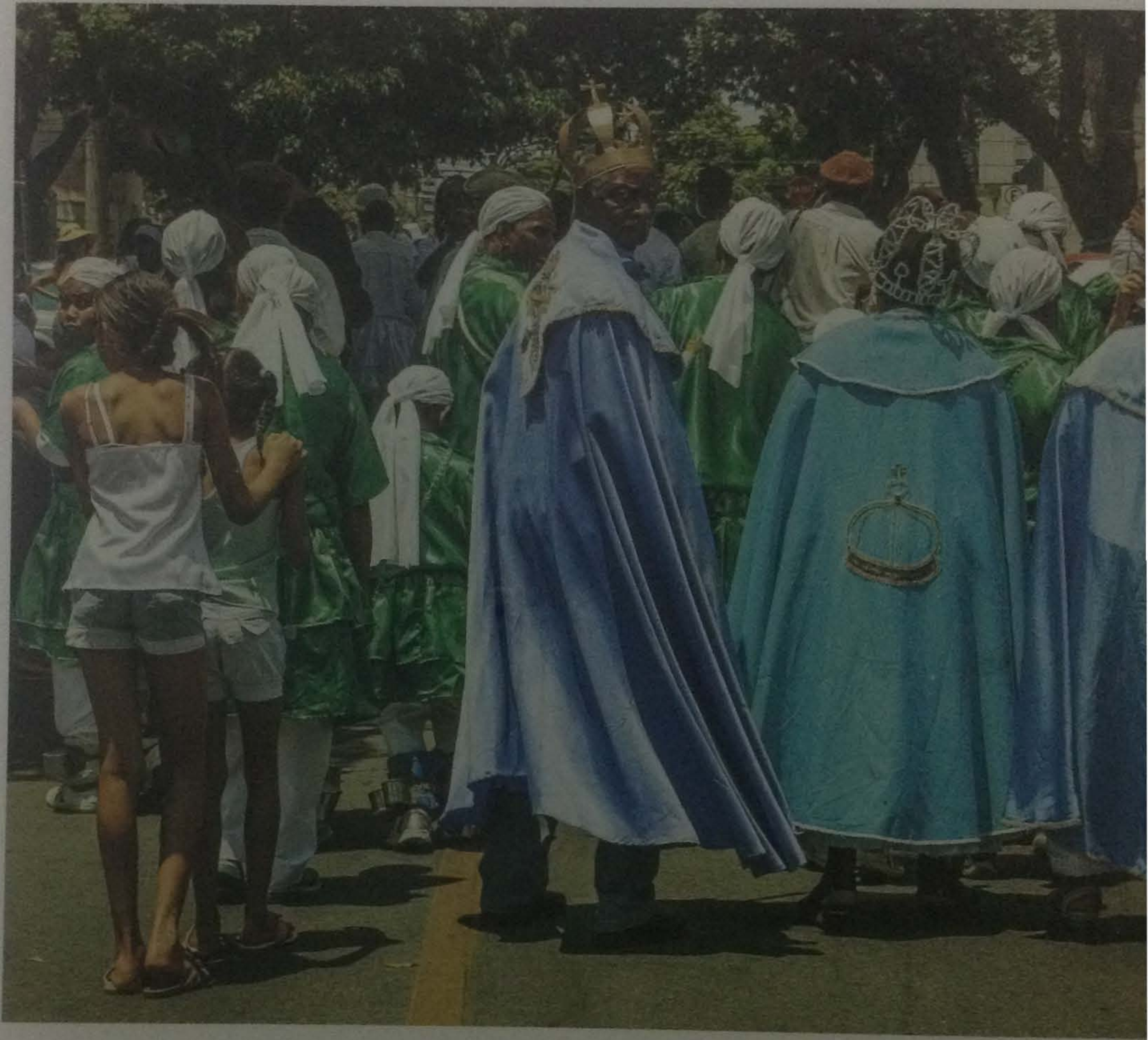
Público do 7° FAN –
Festival de Arte Negra
(2013)

Foto: Netun Lima

Antígona Br
Grupo Caixa Preta

Silvia Duarte, Diego Neimar, Leandro
Daitx, Josiane Acosta, Adriana
Rodrigues, Eder Rosa e Lucila Clemente.

Foto: Bruno Gomes



Missa Conga na Igreja de Santa Efigênia

Manifestação religiosa onde a Igreja Católica reconhece o papel do Reinado e pede perdão pelo tratamento dado aos negros escravizados no Brasil Colonial

Foto: Netun Lima

Bumba meu boi

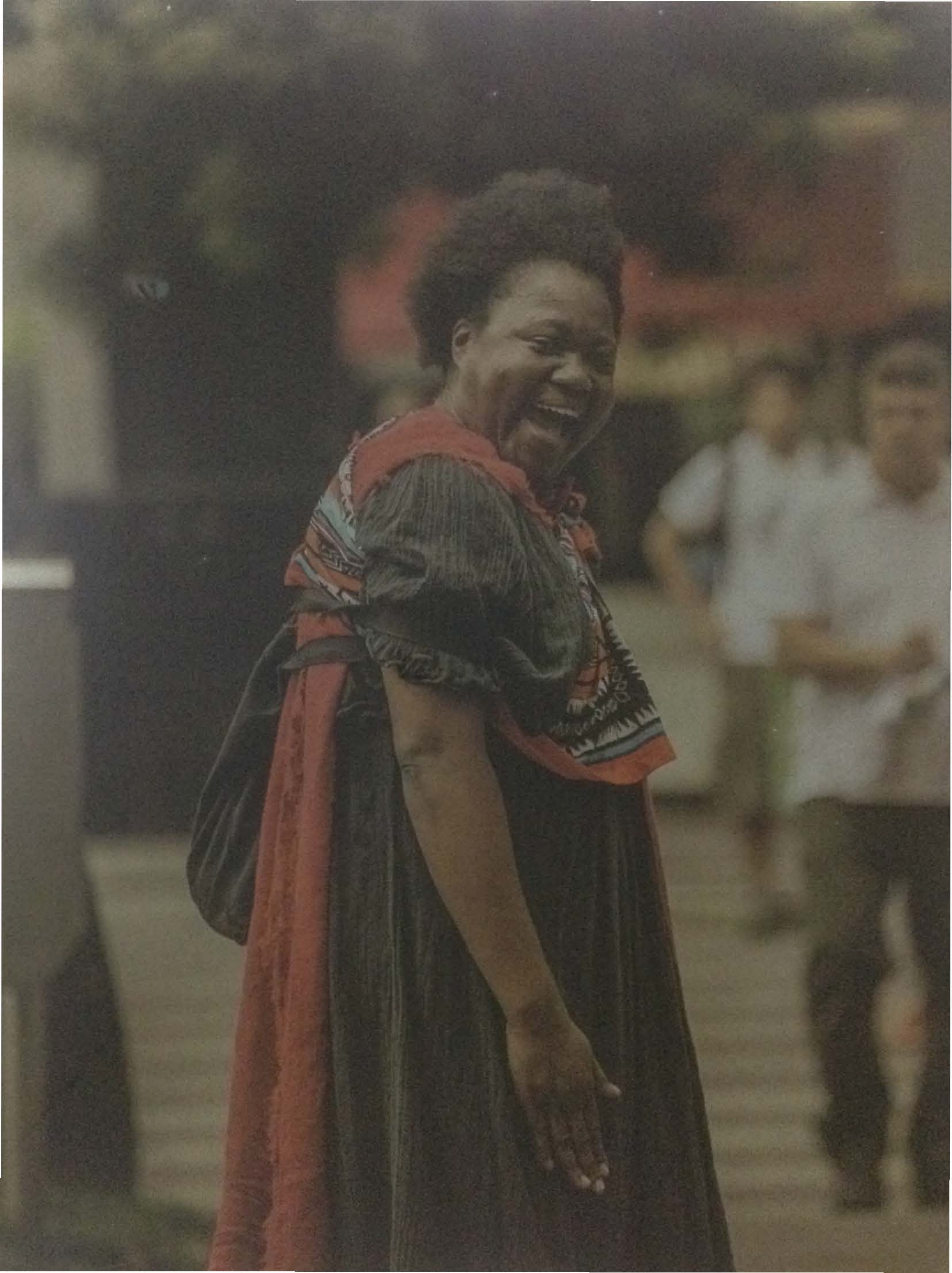
Foto: Édgar Rocha

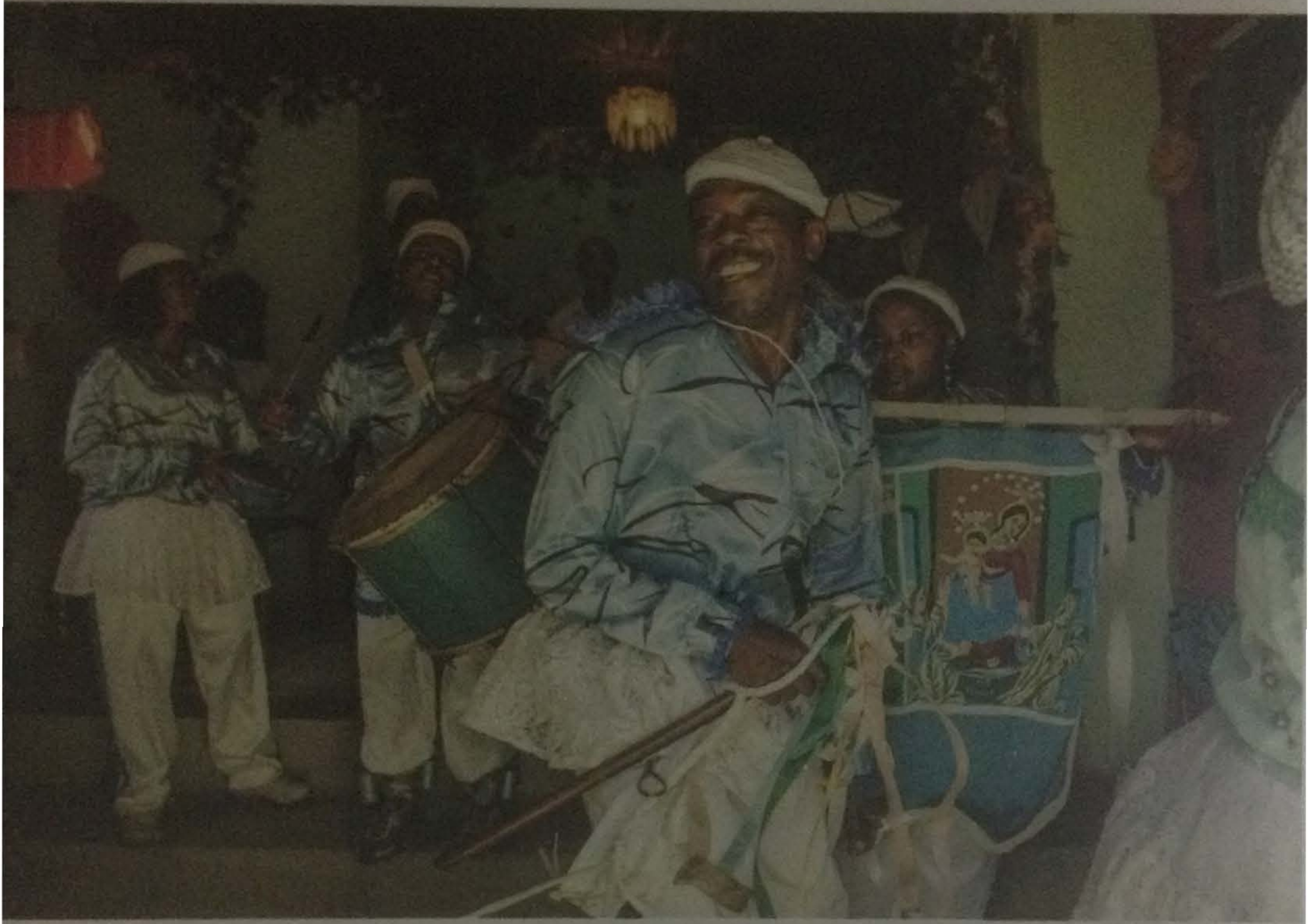
Apresentação pública do boi

Foto: Edgar Rocha

SOUL DA TERRA
TerraCotta Dança AfroContemporânea

Foto: Netun Lima





Espetáculo de rua Pessoas Invisíveis

Meibe Ferreira Rodrigues e direção de Martim Dinis

Foto: Netun Lima

Festa na Guarda de Moçambique

Nossa Senhora do Rosário e Sagrado Coração de Jesus – Irmandade Os Carolinos, Belo Horizonte/MG

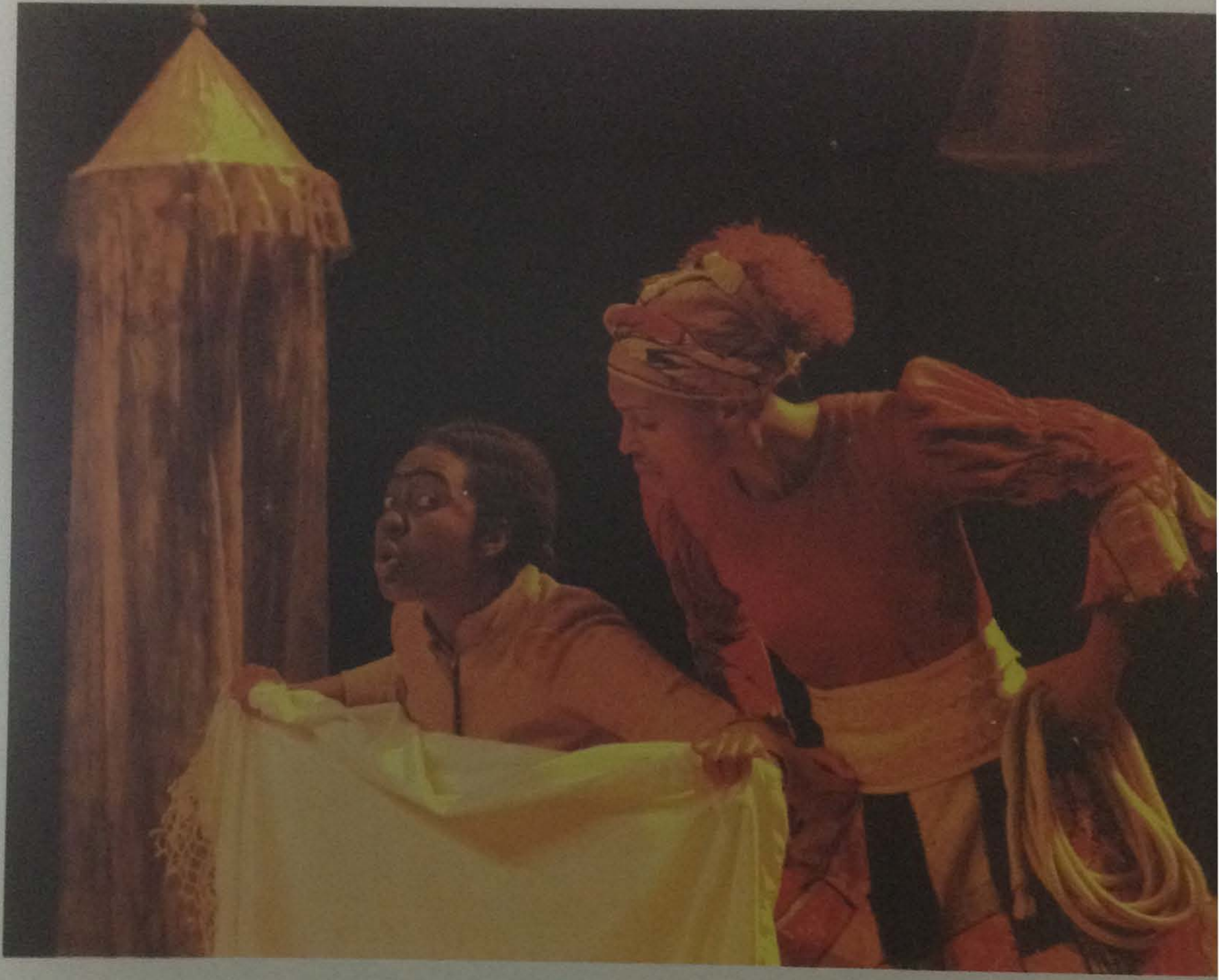
Foto: Netun Lima

O NEGRO NO TEATRO POPULAR

1

Talvez o teatro no Brasil tenha começado no Teatro de Olinda, na metade do século 16, com dois autos de Bento Teixeira (1561-?), *O rico avarento* e *O lázaro pobre*. Teriam muito de medieval no gosto pelos Mistérios e Moralidades, muito de Gil Vicente (1465-1536?), o pai dos autos portugueses, nos seus versos de sete sílabas, na sua crítica de costumes (aos colonos e aos índios). Crítica de costumes será, aliás, a feição do teatro popular daí por diante. Infelizmente, as peças de Bento Teixeira – talvez encenadas juntas – não sobreviveram. Na certa misturavam música e dança, encenadas em palcos móveis, em praças, no Natal, no Corpus Christi, na Páscoa, nas procissões, nas festas de santo, nas inaugurações, em visitas e aniversários de potentados. Praticamente não havia distinção entre popular e culto naqueles começos, tão raros eram os espetáculos. A separação ocorrerá, e com força, mais adiante, ao se estruturar a colonização.

Dessas atividades dramáticas indistintas, os Reisados atravessaram o tempo, representados até hoje, no Nordeste, com a mesma feição do tempo de Anchieta e Nóbrega. É a história tocante do pastorzinho que vai a Belém conhecer o menino-Deus, atormentado no caminho pelo Diabo, chifrudo, rabudo, querendo desencaminhá-lo, enquanto o Anjo da Guarda, lindo como o Sol, o conduz e protege até a manjedoura. O Reisado tem nuvem de enxofre, tesouros escondidos, bebidas, tentações, pastorinhas, Nossa Senhora, São José... O pastor chega ao presépio, final feliz.



Bença
Bando de Teatro Olodum

Página Anterior
Rejane Maia

Foto: João Milet Meirelles

Cordel do amor sem fim
O Poste Soluções Luminosas

Nanã Sodré e Agrinez Melo

Foto: Luciane Pires

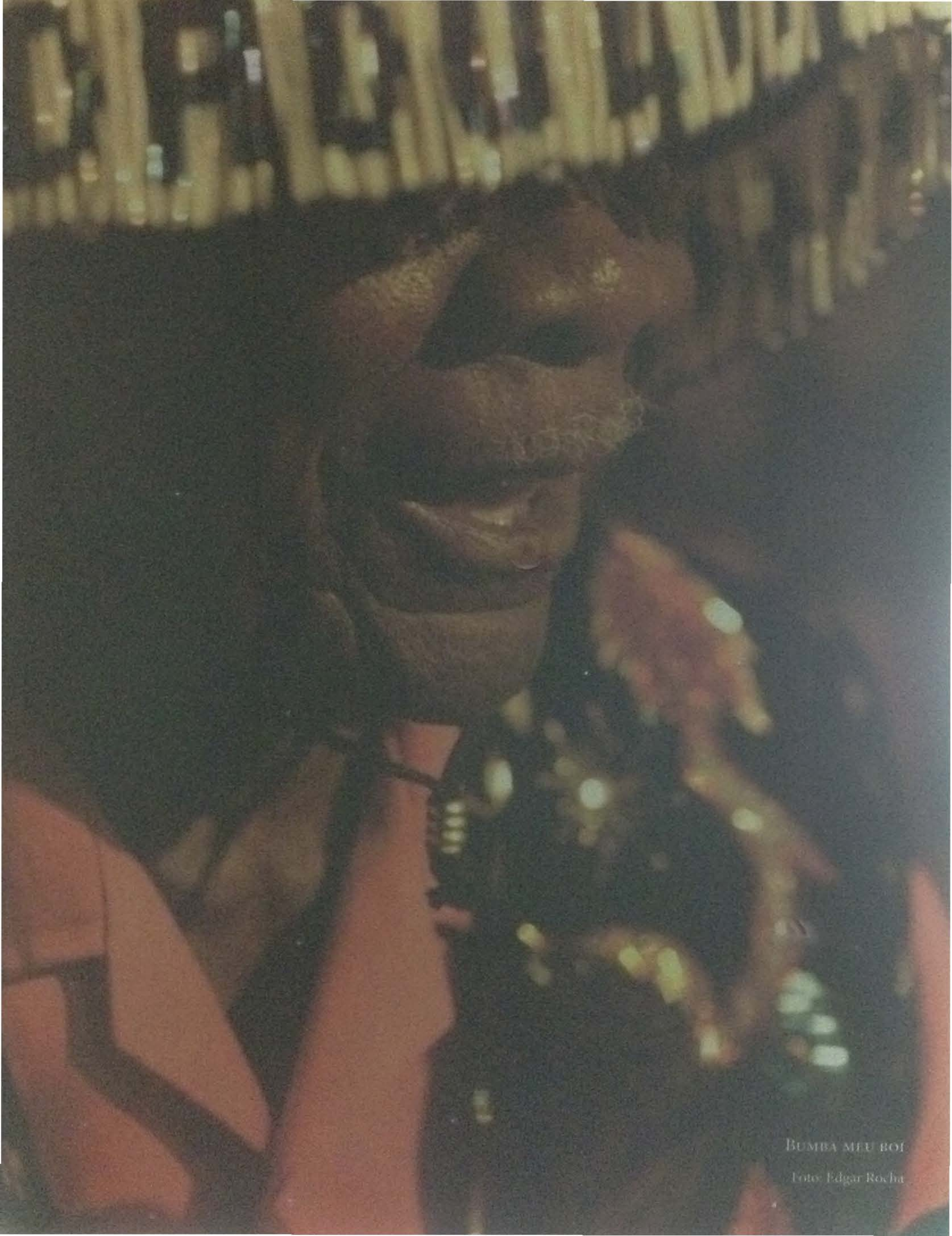
Havia, ainda, por toda parte em que chegavam os padres, os calumbis (carreiras de culumins vestidos de santos e diabos, à frente das tabas ou nos pátios das missões). Podemos supor que, entre eles, brincavam algum mulatinho, alguma caboclinha mais escura.

É dessas encenações, em meio à privação e à violência inatas de nossos anos iniciais, que mais ou menos procedem os do segundo século – as Cheganças e Fandangos, de Pernambuco; os Reisados do Pará e de Sergipe.

Assim como procedem delas o Bumba meu boi – o mais africano ou africanizado de todos os folguedos, também um pouco português, um tanto caboclo; o Maracatu, o Congo, as Taieras de Pernambuco, a Congada, os Quicumbres e os Quilombos da Bahia, de Minas, do Rio e de São Paulo, o Moçambique do vale do Paraíba – e tantas outras que não sobreviveram ao tempo. O país não era sequer ainda um projeto, e no sertão – corruptela de desertão –, onde chegassem os europeus, com seus escravos e servos, se fazia drama. É admirável.

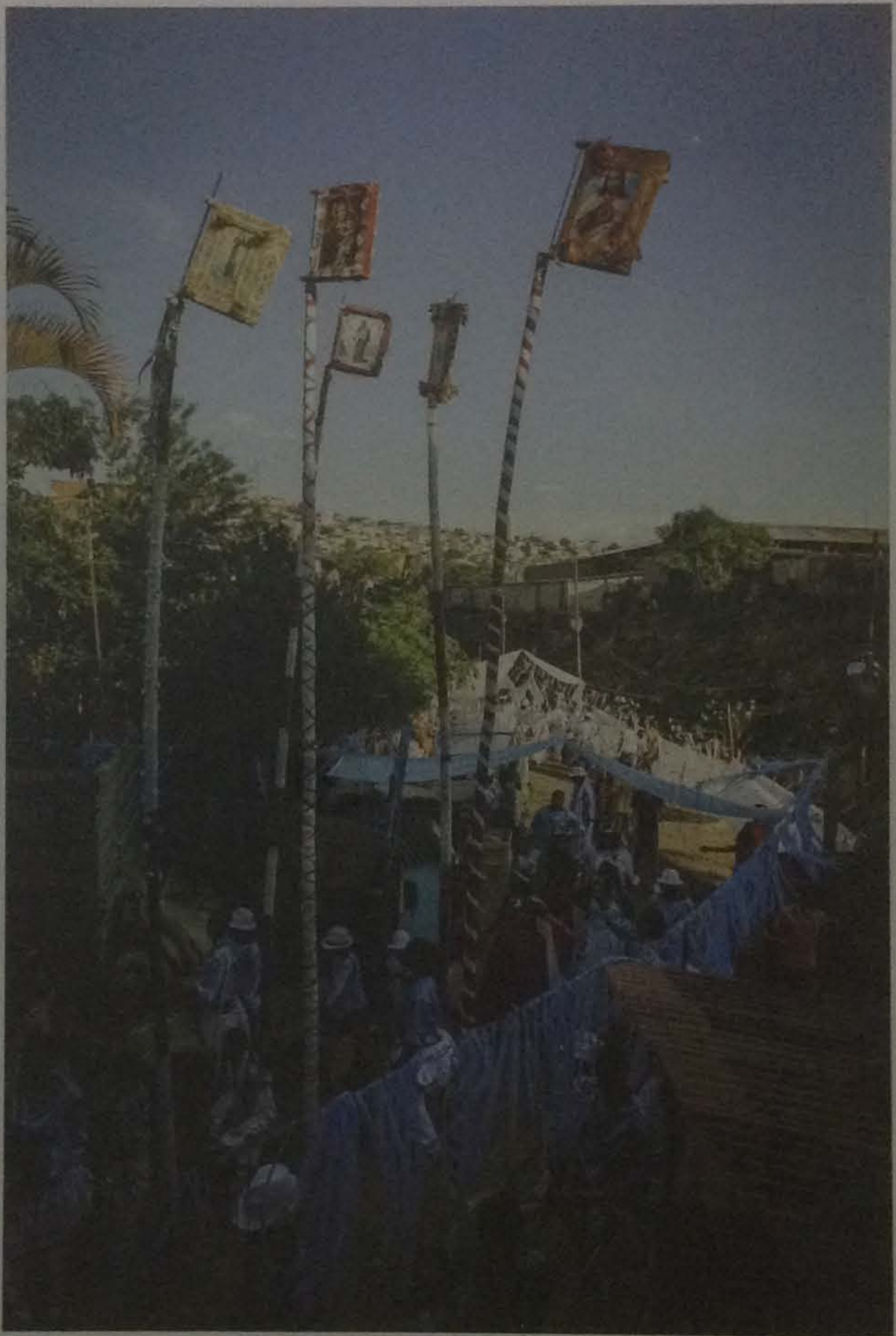
Lenço amarelo: encontro de orixás

Foto: Edgar Rocha



Bumba meu boi

Foto: Edgar Rocha



Festa na Guarda de Moçambique de Nossa Senhora do Rosário e Sagrado Coração de Jesus

Irmandade Os Carolinos, Belo Horizonte/MG

Foto: Netun Lima

Guarda São Jorge de Nossa Senhora do Rosário

Foto: Netun Lima

Guarda São Jo

Festa na Guarda de Moçambique

Nossa Senhora do Rosário e Sagrado Coração de Jesus – Irmandade Os Carolinos – Belo Horozonte/MG

Foto: Netun Lima

Festa na Irmandade Nossa Senhora do Rosário, "Os Ciriacos", Contagem/MG

Foto: Netun Lima

Bumba meu boi

Foto: Edgar Rocha

2

O mais antigo e universal drama brasileiro documentado não é precisamente um cortejo, como os demais, é um auto, o Bumba Meu Boi.

Como o *Boeuf Gras* da França, por exemplo, ou o Boi Ápis, do antigo Egito, o Bumba Meu Boi pertence ao ciclo difundidíssimo em todo o mundo de rituais de nascimento-morte-ressurreição. A difusão do Bumba Meu Boi pelo país (também chamado Boi-bumbá, Boizinho, Boi de Mamão etc.) se deveu a afro-brasileiros e caboclos da agroindústria e da pecuária, desde mais ou menos 1700. Tem uma originalidade: o auto dramático é seguido de baile de rua em que o próprio Boi, real ou simulado, dança. Esse baile de rua acabou por se descolar do auto, ficando este – salvo encenações folclóricas encomendadas – como a razão "sem significado" daquele. Para os brincantes de hoje, consumidores da indústria de entretenimento, a dramatização comunitária não passa de um prólogo dispensável. Para a maioria só contam o baile e o cortejo (como na famosa festa do Boi de Parintins, por exemplo).

Esse auto dramático redefine o que é sociedade brasileira, pois sendo uma *representação* de pobres negros para pobres negros, mestiços e índios, quebra o monopólio de representação da sociedade pelo branco, apresentando de cabeça para baixo o modelo internalizado por todos.

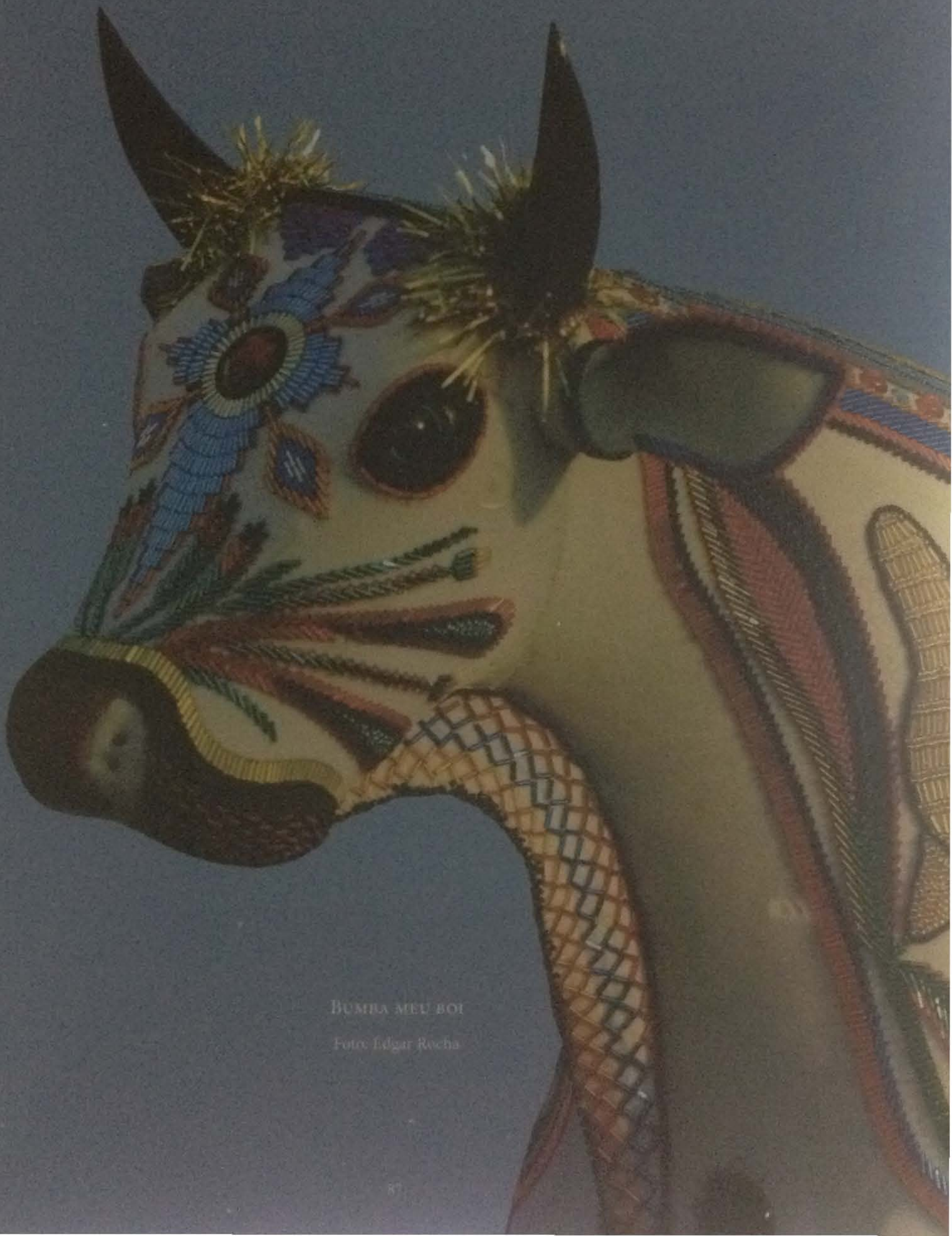
O monopólio da representação pelo macho branco é, de fato, renitente e peculiar ao racismo no Brasil, algo como o calcanhar de Aquiles do racismo brasileiro. O negro representar o brasileiro – no teatro, na publicidade, nas ilustrações dos livros didáticos, na política, na diplomacia etc. – é impensável para a mente brasileira, salvo nos lugares previamente demarcados do futebol e da música popular (e aqui, mais uma vez, não estamos falando de negro e branco como raças).

O enredo do Boi, sob uma variação enorme, é simples. Uma escrava grávida, Catirina, tem desejo de comer língua de boi e leva seu marido, Mateus (ou Pai Francisco), a sacrificar um animal do senhor. Satisfeito o desejo da mulher, ele reparte os despojos entre os companheiros de trabalho. Depois da festa, foge. Por azar, o animal era o preferido do amo que, irado e choroso, manda índios amigos à sua captura. Pai Francisco é capturado, castigado e, depois, ele próprio se empenha em resolver o problema.

Convocam-se especialistas de diferentes tradições – médico, feiticeiro, pajé, curandeiro etc. – que ressuscitam o animal pela aplicação de um clister no rabo. O auto termina com a festa da ressurreição.

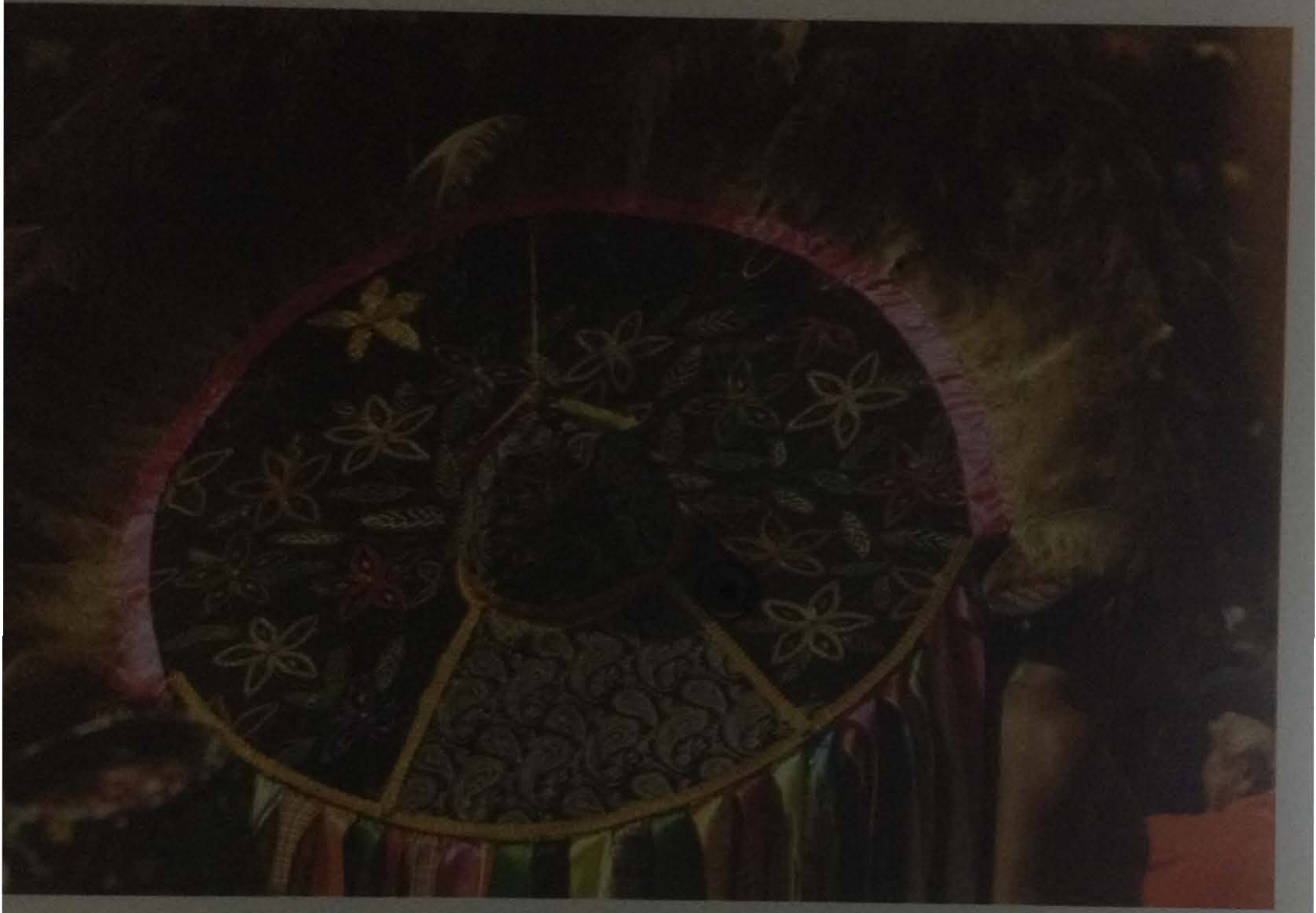
Folguedos como esse foram, pelo menos desde o século 18, o teatro do negro nordestino e nortista: espaço e tempo da sua dramatização do mundo dos brancos em que estava metido.

No Boi, o negro é autor e protagonista e ali faz desfilar os parceiros branco e índio. Muita coisa incomodava a "boa sociedade" patriarcal naquela brincadeira de pretos que começava invariavelmente a 23 de junho – coincidindo com o São João português – e se fechava a 30. O barulho, que tanto atormentou os europeus nos trópicos (ainda hoje se lê em botequim carioca de português "É proibido batucar nas mesas"), primeiro que tudo; depois, a luxúria, a associação de sexo e perigo, a promiscuidade, a selvageria, o "bodum". Tudo isso se suportava, mas não o Boi, por ser *teatro*. As mais furiosas diatribes contra ele lhe apontavam a monotonia, a falta de sentido, a tautologia, fazendo carga contra a *representação* de tipos sociais – o amo, o vaqueiro, o índio amigo, a escrava, o padre...



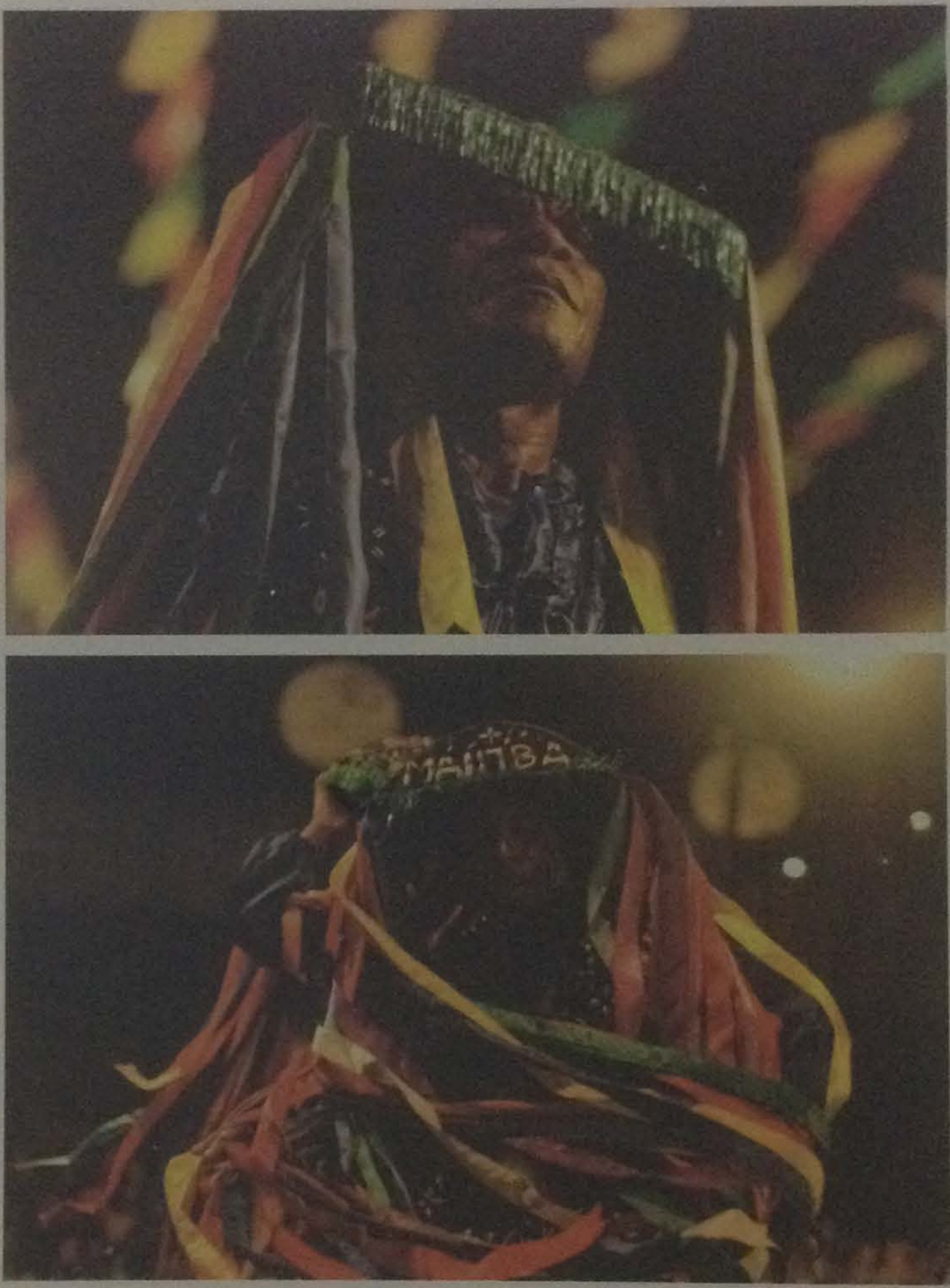
Bumba meu boi

Foto: Edgar Rocha



Bumba meu boi

Foto: Edgar Rocha



Bumba meu boi

Foto: Edgar Rocha

3

Todas as representações de negros, caboclos e índios – na sociedade que nada fazia sem eles – sofreram repressão e perseguição policial. O medo, tanto quanto o preconceito, explicam, por exemplo, a proibição por mais de um século, no Grão-Pará e no Maranhão, do Tambor de Crioula.

Brincado em terreiros e festas comunitárias, o Tambor foi descrito assim por Sérgio Ferreti:

> Em volta de uma grande roda, homens negros tocam tambores, entoam canções em homenagem a santos católicos, desfiam casos de amor e provocam outros cantadores. No meio, mulheres trocam passos miúdos e rodopiam para um lado e para outro com suas saias coloridas. Ao compasso das melodias, de gritos e palmas, dão umbigadas e convidam outras dançarinas, que cumprimentam os tocadores e também se exibem em círculos. A brincadeira, que no passado foi perseguida e estigmatizada como "vestígio da escravidão", resistiu, espalhou-se por todo o estado e nos últimos anos chegou a diferentes cidades do país e até mesmo ao exterior.[7]

É comum se confundir o Tambor de Crioula com o Tambor de Mina, mas esta é uma religião ou um ritual vindo de São Jorge da Mina – antigo armazém de escravos na República de Gana atual – marcada pela possessão de entidades supostamente espirituais. Já o Tambor de Crioula, em que a possessão não ocorre necessariamente, se assemelha a um espetáculo, ligado à festa de São Benedito. Foi duramente policiado nos séculos 18 e 19, e mesmo no pós-Abolição, controlado e dependente

dá-me um coco d'água
senão vou ao pote.
O coro todo canta no compasso:
Indere, rê, rê
Ai Jesus de Nazaré.
E de novo as taieras:
Meu São Benedito
é santo de preto,
ele bebe garapa
ele ronca no peito

FESTA NA IRMANDADE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

"Os Ciriacos", Contagem/MG

Foto: Netun Lima

FESTA DE CANDOMBE

Comunidade Quilombola do Açude,
na Serra do Cipó

Foto: Netun Lima

O NEGRO NO PALCO

1

O que chamamos teatro – cena, plateia, argumento, texto, elenco etc. – no Brasil foi longamente desfavorável ao negro, em que pesem os esforços feitos por ele, a partir do último século, para "fazer teatro". Lembremos mais uma vez que teatro não é um prédio, mas um programa cultural conferidor de *status* – um lugar, portanto, não um local. Não assim o que chamamos drama, isto é, a alma do teatro, uma representação da vida por meio de um espetáculo – um cortejo, um folguedo, uma festa, um *teatro de repente*, como no *Siglo de Oro* espanhol, uma *performance*.

Pode-se dizer, sem forçar a mão, que o palco do negro é a rua. E que sua forma preferencial é o cortejo: a assistência em interação com uma representação que passa. Nos desfiles de escola de samba se vê bem essa forma dramática, um enredo em desfile, interpretado por brincantes fantasiados. Nesse drama andante, o negro dominou e conquistou os não negros, desde que Paulo da Portela – tido por isso como inventor das escolas de samba – transformou blocos em uma "ópera de rua".

No Rio, desde a escravidão, nas ocasiões próprias, as ruas eram tomadas pelas assuadas (como a malhação do Judas), a capoeira, os pastoris, os ranchos, os blocos – sempre na mira da polícia e das autoridades responsáveis pelos "bons costumes".

Nos últimos anos do Império, uma figura formidável, saída da guerra contra o Paraguai (1865-70), com farda de gala do batalhão de *zuavos*, coberto de medalhas de guerra, ou de fraque, cartola e monóculo, comparecia religiosamente ao beija-mão do imperador.

O Biógrafo do Príncipe Obá II, Eduardo Silva, o descreveu na solenidade:

> Representante da África Pequena do Rio de Janeiro, dos "pardos e pretos" que viviam precariamente à margem do sistema, em atividades de autoemprego – lá estava, como sabemos, Dom Obá II d'África. Essa população, cuja maioria não era nem de escravos, nem de senhores, nem de assalariados, era quase invisível, ou percebida, aos contemporâneos, nacionais ou estrangeiros, apenas pelos problemas que acarretava. [...] "Não temos população livre" escreveu um barão do café quatro anos depois de abolido o tráfico, ao expor suas ideias sobre colonização europeia. [...] E, no entanto, lá estava o Príncipe na sala de espera, cumprindo seu ritual de todos os sábados. Von Koseritz observou-o bem: "Trata a todos de cima para baixo, como convém a um poderoso príncipe; avança sem olhar para os lados até à primeira fila, onde está seu lugar ao lado do major Morin. Com sorriso superior observa então os demais, saúda displicentemente o pessoal do serviço e espera com dignidade a chegada do imperador". Com a chegada deste, contudo, "derrete-se seu orgulho como manteiga ao sol (...), dobra os joelhos como um miserável vassalo e, sempre de joelhos, beija a mão do imperador..." (Eduardo Silva: *Dom Obá II d'África, o Príncipe do Povo,* Companhia das Letras, SP, 1997, p. 102).

Saía depois pelas ruas atirando a cada passo a bengala à frente – era a performance do Príncipe Ubá III. Ubá escrevia em jornais reivindicando melhoras para os bairros pobres, oficiava em nome de injustiçados

CARNAVAL ANTIGO

Rio de Janeiro/RJ

MENININHA

Tambor de Crioula

Foto: Edgar Rocha

pelo serviço público, era um vereador de fato, sem mandato, respeitado por negros pobres como ele – em que pese sua majestade (seria descendente dos reis de Oio) –, por autoridades e pelo próprio imperador. Seu poder vinha, principalmente, do mistério de suas origens, da figura e dos gestos teatrais majestáticos. Seus papéis, seus relatos autobiográficos não eram, de fato, confiáveis; à época, alguns o consideravam um maníaco inofensivo, risível. A força e o prestígio vinham do seu teatro.

No circo, brilhou uma personalidade forte de ator, cantor e autor teatral, Benjamin de Oliveira, o Índio (1870-1954). Filho de escravos, peão de fazenda, fugiu com o Circo Sotero. Foi inicialmente trapezista, mas, espancado pelo dono, abandonou a trupe. Certa vez, no interior de São Paulo, entrou no lugar de um palhaço enfermo. Nascia naquele momento, segundo Nei Lopes (Enciclopédia brasileira da diáspora africana), "o primeiro grande palhaço negro do país, embora de rosto pintado de branco". O Índio parodiou operetas, dramas famosos, compondo e interpretando lundus, chulas e modinhas. Aventurou-se, com sucesso de público e de crítica, na interpretação de Shakespeare. Não houve outro artista negro que construísse uma carreira, contra tudo e contra todos, como o Índio.

Na mesma viagem, o criador do evolucionismo anotou o oposto da animalização que presenciara – o negro aquilombado:

> Como a lua nascesse cedo, resolvemo-nos partir na mesma tarde, a fim de pernoitarmos na Lagoa Maricá. Estando a cair a noite, passamos sob uma das íngremes colinas de granito maciço, tão comum nesse país. É notório esse lugar por ter sido, durante muito tempo, quilombo de escravos fugidos que, cultivando pequeno terreno próximo à vertente, conseguiram suprir-se do necessário sustento. Mas foram um dia descobertos e reconduzidos dali por uma escolta de soldados. Uma velha escrava, no entanto, preferindo a morte à vida miserável que vivia, lançou-se do alto, indo despedaçar-se contra as pedras da base. Se se tratasse de alguma matrona romana, esse gesto seria interpretado como nobilitante amor à liberdade, mas, numa pobre negra, não passava de simples caturrice de bruto. Continuamos cavalgando várias horas. No decurso dos primeiros quilômetros a estrada emaranhava-se por um deserto de lagunas e pântanos, dando ao cenário banhado de luar o aspecto mais desolador que se podia imaginar. Alguns pirilampos cruzavam o ar perto de nós, e a nosso ouvido chegava o gemido da narceja, que fugia à nossa passagem. As ondas que se quebravam nas praias longínquas mandavam-nos, através do silêncio da noite, o seu marulhar surdo e monótono. (Charles Darwin, *Viagem de um naturalista ao redor do mundo*, Ed. Sedegra, Rio de Janeiro, sem data, primeiro volume, pgs. 44-450).

Foi preciso esperar a segunda metade daquele século, vencidos quase quatro séculos do Descobrimento, para o negro se tornar não mais um objeto figurante, mas um meio personagem com papel nas tramas, pequeníssimo, é verdade. Esse papel será, numa palavra, o de diabo familiar. Numa representação à nossa primeira Constituinte, em 1823, José Bonifácio, articulador e pensador da Independência, interpelava os colegas: "Nós tiranizamos os escravos e os reduzimos a brutos animais; eles nos inoculam toda a sua imoralidade, todos os seus vícios". (Miriam Garcia Mendes, *A personagem negra no teatro brasileiro*, pg. 22).

No palco, e ainda por muito tempo no século 20, o papel do negro é copiado da vida. Sua função nos argumentos é de bode expiatório da sociedade escravista: ela seria viciosa pela contaminação deste "demônio familiar". O arcebispo da Bahia, em 1828, foi bastante enfático a esse respeito: "Sempre estive persuadido de que a palavra escravidão desperta ideias de todos os vícios e crimes; sempre lastimei, finalmente, a sorte de tantos meninos brasileiros que, nascendo e vivendo entre escravos, recebem desde os primeiros anos as funestas impressões dos contagiosos exemplos desses seres degenerados".[8] Em razão e consequência desse significado social, o negro em nossa literatura – e não só no teatro – aparecerá estereotipado como servil, degenerado, imoral, bárbaro, boçal, imundo, inconfiável etc.

Entre os espetáculos encenados na metade daquele século, dois merecem destaque. Eles pretenderam escapar da vala comum, embora não obtivessem, nesse ponto, o consenso da crítica: *Calabar*, de Agrário de Meneses (1834-1863), e *O demônio familiar*, de José de Alencar (1829-1877).

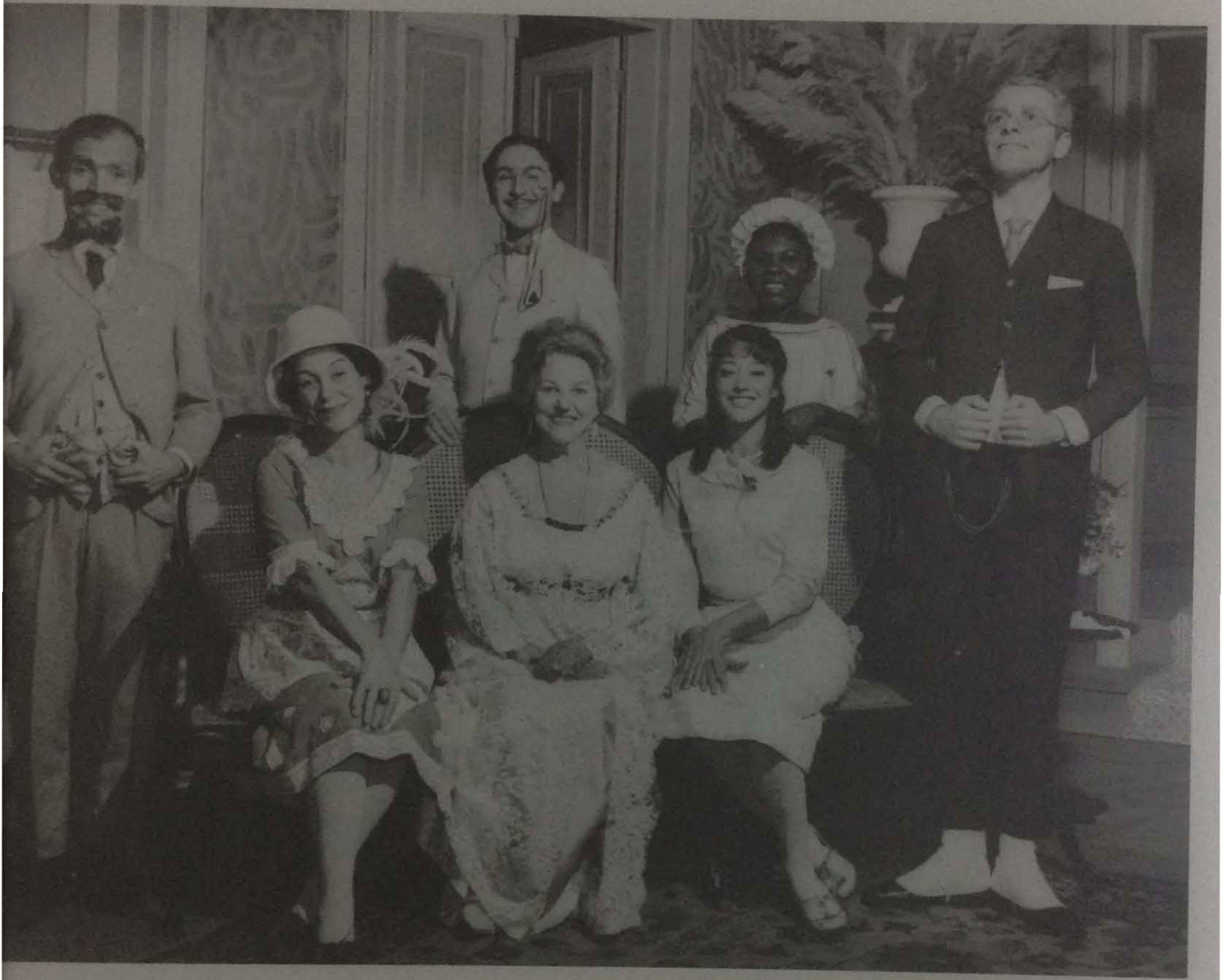
Agrário teve a coragem de dramatizar uma ferida aberta desde a guerra contra os holandeses (século 17), quando o futuro país ainda estava sob domínio luso-espanhol. Calabar, o mulato pobre que lutou primeiro contra a invasão holandesa e, depois – não se sabe com segurança de seus motivos –, pelos holandeses, esperou 200 anos o seu dramaturgo. Agrário hesita em fazê-lo herói da pátria mas, em meio às peripécias da guerra colonial, ilumina as contradições de raça e de "classe" vividas tragicamente por um mulato pobre numa sociedade em que ou se era senhor, e tinha-se tudo, ou escravo, e não se tinha nada.

Chama-se, significativamente, *O demônio familiar*, a peça que José de Alencar faz estrear com sucesso na Corte, em 1858. O moleque Pedro deseja ser cocheiro para usar farda e comandar, airoso, uma carruagem com parelha de cavalos. A família a que pertence (uma viúva com um casal de filhos em idade casadoira), não tem, porém, fortuna para carruagens. Pedro, analfabeto e inteligentíssimo, começa desde a abertura da ação a enredar os jovens senhores. Faz isso manipulando cartas e recados dos amos – ele chega a distinguir uma carta de amor pela letra e a disposição na página. Esse "demônio familiar" expõe as vísceras da família patriarcal urbana – aquela que Gilberto Freyre estudou em *Sobrados e mucambos*. Seu filisteísmo e seu bovarismo ganham visibilidade a partir do desejo de um simples moleque. De que poderia Pedro ser acusado? De manipular as regras da sociedade, da família em que é escravo "competição, engodo, hipocrisia, libidinosidade" para satisfazer o seu desejo. Pedro aprendeu as regras da família (a tramoia sem escrúpulos) e tenta usá-las a seu favor: mas vai perder. Pedro, fez notar Miriam Garcia Mendes, é um personagem da galeria criada por Menandro, Plauto, Terêncio e, mais tarde, pela Commedia Dell'Arte (os Arlequins, os Brighelas), Molière (Scapin), Beaumarchais (Figaro)... No final, uma das artes do moleque, ligadas sempre ao golpe do baú, passa dos limites e ele receberá o merecido castigo. Eduardo, o bom moço burguês, lhe dá a carta de alforria:

> EDUARDO [...] (*a Pedro*) – Toma, é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. (*Pedro beija-lhe a mão*).

CARTÃO POSTAL

Acervo FUNARTE/Centro de Documentação



O macaco da vizinha

De Joaquim Manoel de Macedo apresentada em O Tablado, Rio de Janeiro, 1956, com direção de Alfredo Souto de Almeida

Acervo Foto Carlos, FUNARTE/Centro de Documentação

O patinho torto (1964)

Texto de Coelho Neto, com direção de Antônio Ghigonetto, Rio de Janeiro

Acervo Foto Carlos, FUNARTE/Centro de Documentação

Alencar polemizou sobre sua peça, que dizia abolicionista. Adversários e críticos da escravidão, como Joaquim Nabuco, negavam. Era um momento decisivo do sistema de trabalho escravo, um dos seus pontos de inflexão – o tráfico negreiro fora oficialmente extinto (1850), ao mesmo tempo em que crescia a lavoura do café e a Inglaterra combatia duramente o tráfico internacional; e Alencar, expoente do Partido Conservador, se colocaria em diversas ocasiões contra as leis que, mesmo gradualmente, pretendiam abolir o sistema.

A discussão fora antecipada, aliás, por José Bonifácio, durante o processo da independência. Vinha de longe:

> Que educação podem ter as famílias que se servem com esses infelizes sem honra e sem religião? Que se servem com as escravas que se prostituem ao primeiro que as procura? (...) E, na verdade, senhores, se a moralidade e justiça de qualquer povo se fundam, parte nas suas instituições religiosas e políticas, e parte na filosofia por assim dizer doméstica de cada família, que quadro pode apresentar o Brasil quando o consideramos debaixo desse ponto de vista?

A alforria que Eduardo deu a Pedro, no final da peça, era ao mesmo tempo um prêmio e um castigo. O negro é protagonista nesta peça, mas ela seria exemplo de negro no teatro brasileiro? Ou, em outro plano, é exemplo de drama negro? Sim, embora não escrito por negro e levado à cena no ambiente mais refinado do século 19, o teatro do Romantismo. De todo o jeito, o deflagrador da ação ficcional da peça de Alencar (como, aliás, no Bumba Meu Boi), é o desejo do negro escravo, independentemente das convicções do seu autor. A peça não aponta qualquer saída: a alforria era uma saída individual, não punha em cheque a escravidão como sistema.

A segunda metade do século 19 assistiu, com os deslocamentos internos da classe trabalhadora, a uma difusão dos folguedos antigos, especialmente os dramáticos – o maracatu, a folia de reis, o boi-bumbá... Como representações populares da sociedade, contrastavam com as teatrais cultas. Por assim dizer, umas glosavam as outras: nos autos e dramas populares, majestáticos, farsescos, o pobre negro "vencia" o branco rico; nos palcos da Corte, o pobre negro não passava de "réptil venenoso". Contudo, mesmo neste, o desejo do negro, frequentemente, aparecia na origem do drama.

Em 1860, ainda não serenados os distúrbios políticos da Lei Eusébio de Queirós, que oficializara o fim do tráfico, Alencar fez estrear no Ginásio Dramático, a peça *Mãe*. O título, em qualquer circunstância, é forte, mas, na dedicatória (à sua própria genitora) buscava atenuar o impacto que previa:

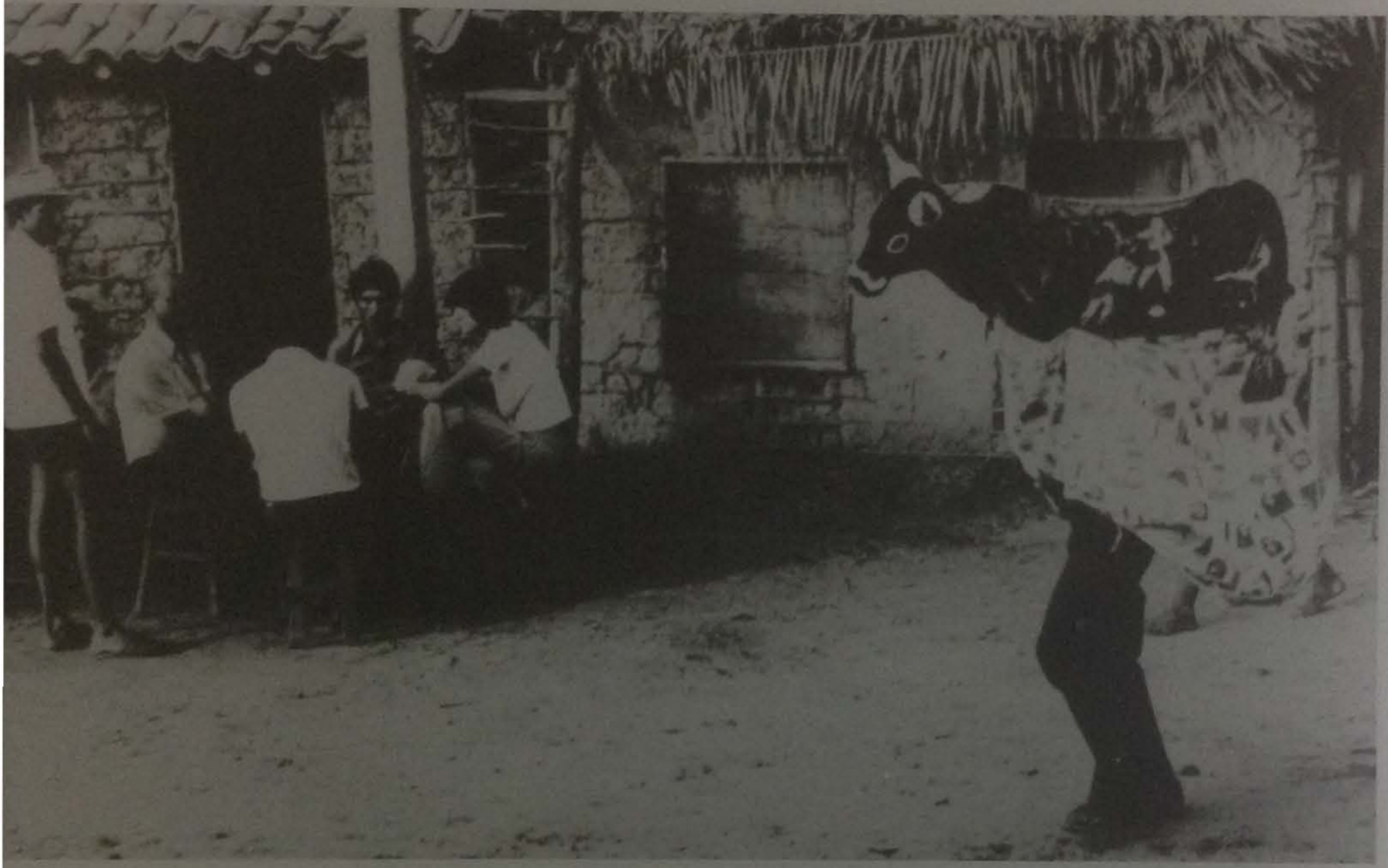
> É um coração como o teu. A diferença está em que a Providência o colocou no mais baixo que era possível na escala social para que o amor extremo e a abnegação sublime o elevassem tão alto que ante ele se curvassem a virtude e a inteligência. A outra que não a ti causaria reparo que eu fosse procurar a maternidade entre a ignorância e a rudeza do cativeiro, podendo encontrá-la nas salas trajando sedas. Mas sentes que se há diamante inalterável é o coração materno, que mais brilha quando mais espessa é a treva. Rainha ou escrava, mãe é sempre mãe.

Joana, a escrava da peça, é alegre, prestativa, trabalhadora, um poço de virtudes. A trama é simples. Gomes, funcionário público, mora com a filha Elisa no andar térreo de uma casa em cujo segundo andar mora um rapaz, Jorge, em companhia de uma escrava, Joana, que o criou como um filho. Jorge também a ama. Ele se apaixona por Elisa e Joana, sempre prestimosa, ajuda a moça nos trabalhos da casa. Gomes vê como solução para seus graves problemas financeiros o suicídio. A filha, Elisa, pede socorro a Jorge que, num momento de aperto, fizera uma hipoteca sobre a escrava Joana. Um certo Dr. Lima entra na história e, para emprestar o dinheiro que salvará o pai de Elisa, pede que o rapaz faça uma nova hipoteca da escrava – cujo segredo era ser mãe biológica do rapaz. Jorge não quer aceitar a ideia, mas no final acaba vendendo a mãe, com pleno consentimento dela. Tal é o coração de mãe, bata ele no peito de uma senhora ou de uma escrava.

Em Martins Pena, o negro está um pouco mais presente que em outros. Não é que ele seja personagem individualizado, com alma, mas a sua presença ajuda o comediógrafo a marcar, com carvão forte, por assim dizer, certos costumes da sociedade – e isto é verdade, tanto para *Os dous ou O inglês maquinista*, como em *O cigano*, em que a personagem negra é um tanto mais nítida.

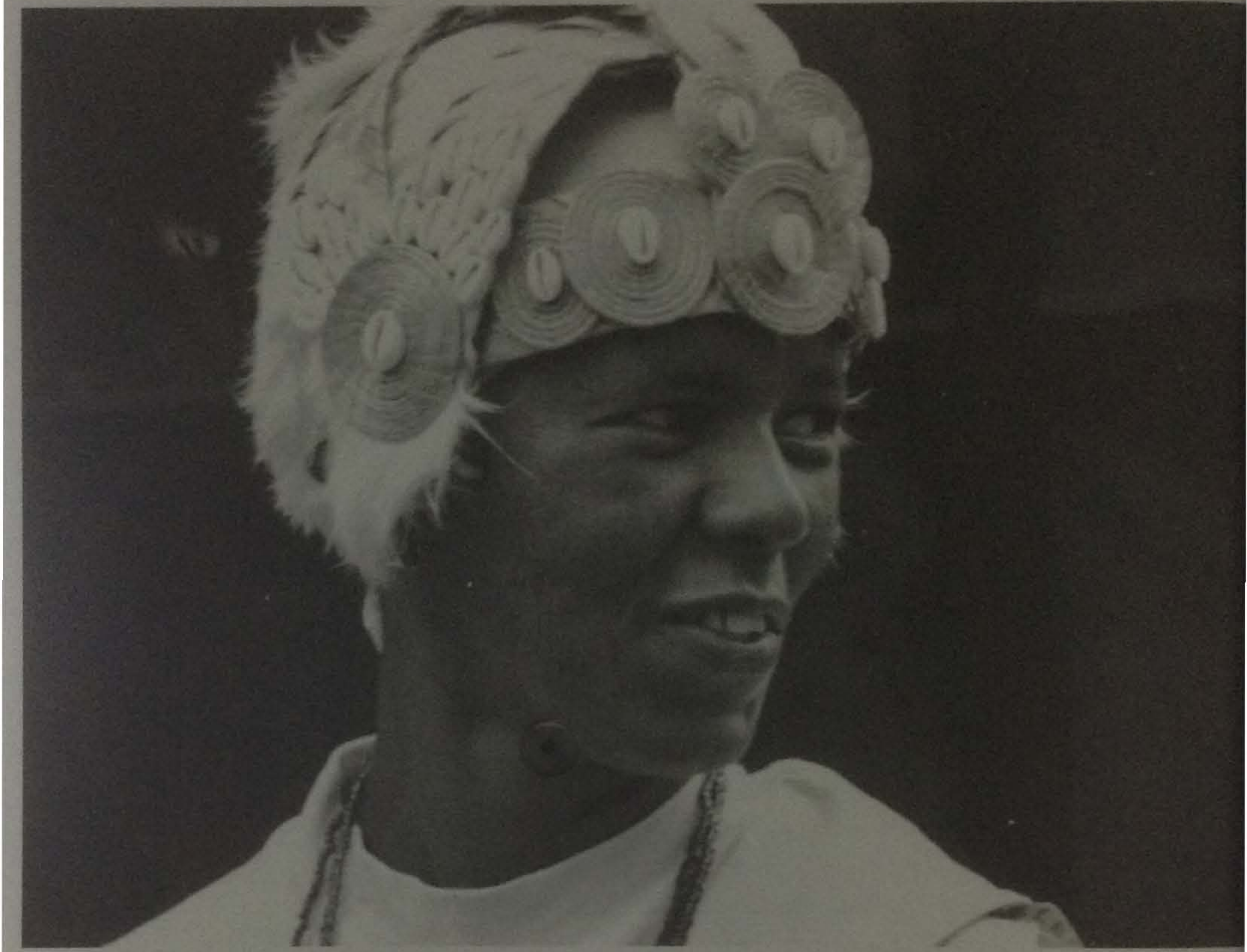
Na segunda metade do 19, como vimos, e na medida em que a sociedade sente os efeitos do fim do tráfico negreiro internacional, a personagem negra deixará, aos poucos, de ser um objeto, ou um animal que compõe cenário. Ele será promovido, digamos, a personagem humana (sic). Estereotipada, diabolizada, bode expiatório dos pecados da sociedade, por um lado e, por outro, o irresponsável, o idiota, o inconfiável, o animalesco. Ou então, como em *Mãe*, de Alencar, a prova de que "mãe é mãe" É como aparecerá em *O diabo familiar* (1857), de Alencar; e em *História de uma moça rica* (1861), de Pinheiro Guimarães. De Pinheiro é a personagem Bráulia, instruída, inteligente e revoltada, queria ser livre e não se enganava com a "bondade"da senhora.

Uma comédia curiosa – pelo que tem de estapafúrdia aos olhos de uma plateia de hoje, não aos da época, que a tomou como abolicionista –estreou em 1870, *Os pupilos do escravo*, de Costa Lima. O país andava ao



Cartão Postal

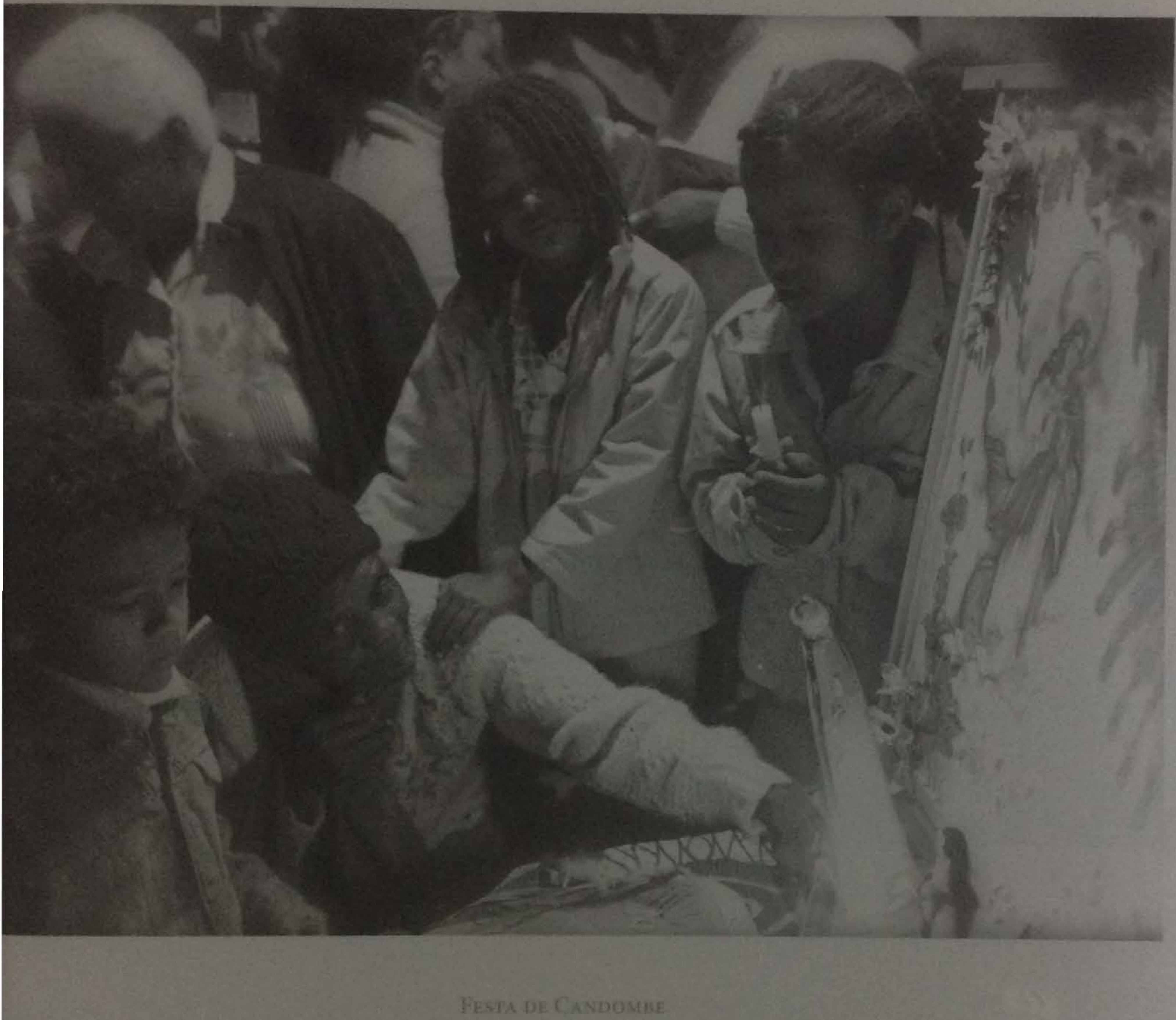
Acervo FUNARTE/Centro de Documentação



Bloco Ilú obá de min

Beth Beli

Acervo pessoal



FESTA DE CANDOMBE

Comunidade Quilombola do Açude na Serra do
Cipó – a matriarca Dona Mercês

Foto: Netun Lima

Paz na roça e festa de juiz (2014)

Adaptação de Martins Pena, com texto e direção de Ivan Fernandes.
Elenco: Leonardo Ponzo, João de Carvalho, Ruy Lemos, Juliana de Paulo e Mariana Rosa

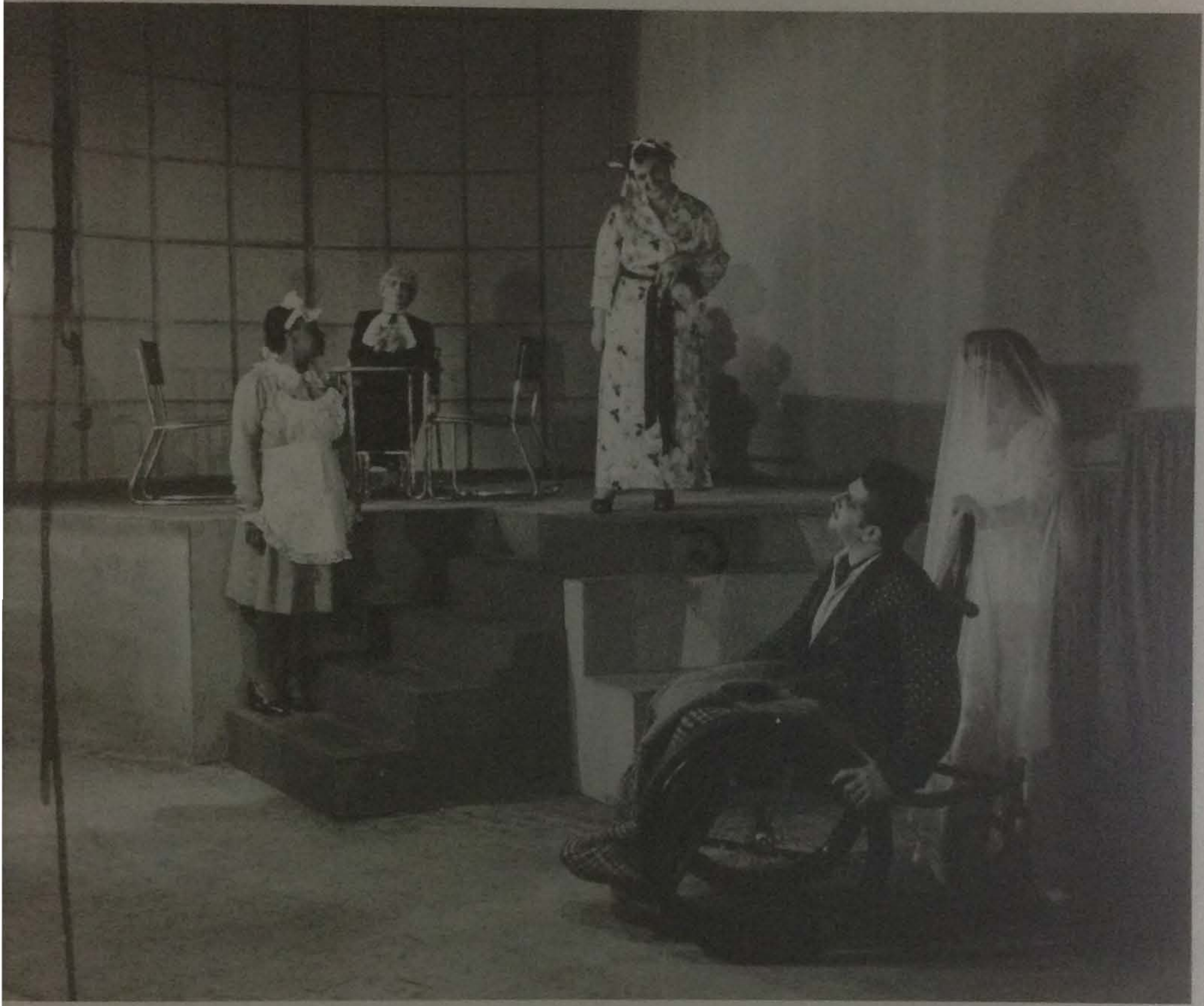
Foto: Kiko Charret

mesmo tempo eufórico com a vitória sobre o Paraguai e acabrunhado por ter destruído o pequeno vizinho. A peça não condena a escravidão, aceita-a como um fato natural, insciente de que dentro em breve ela acabará. Costa Lima pretendia apenas comover a plateia com a sorte de um "preto veio", dedicado de corpo e alma aos filhos do amo que morreu. Sua vida se limitará a fazer felizes os rebentos do sinhô que, no entanto, em nada corresponde àquela dedicação do homem sem vida própria. A personagem Caetano era a prova, numa comédia, de que a escravidão brasileira era uma combinação de gratidão e afeto, por um lado, indiferença e crueldade por outro. A plateia de 1870 conseguia rir desse argumento.

No teatro satírico de França Júnior (1838-1890), tido como precursor do teatro de revista, há igualmente menções à escravidão, mantendo os parâmetros do seu tempo. Em *A lotação dos bondes*, diz um de seus personagens, Ramiro:

> Um filantropo quer comemorar o nascimento de um filho ou o aniversário natalício da mulher, liberta o ventre de uma escrava de oitenta anos e manda publicar logo em todas as folhas diárias: "Ato de filantropia: o senhor Fulano dos Anzóis Carapuça, querendo solenizar o dia etc. etc. libertou o ventre de sua escrava Quitéria". (Edwaldo Cafezeira-Carmen Gadelha, *História do teatro brasileiro*, UFRJ-Funarte, 1996, pg. 281).

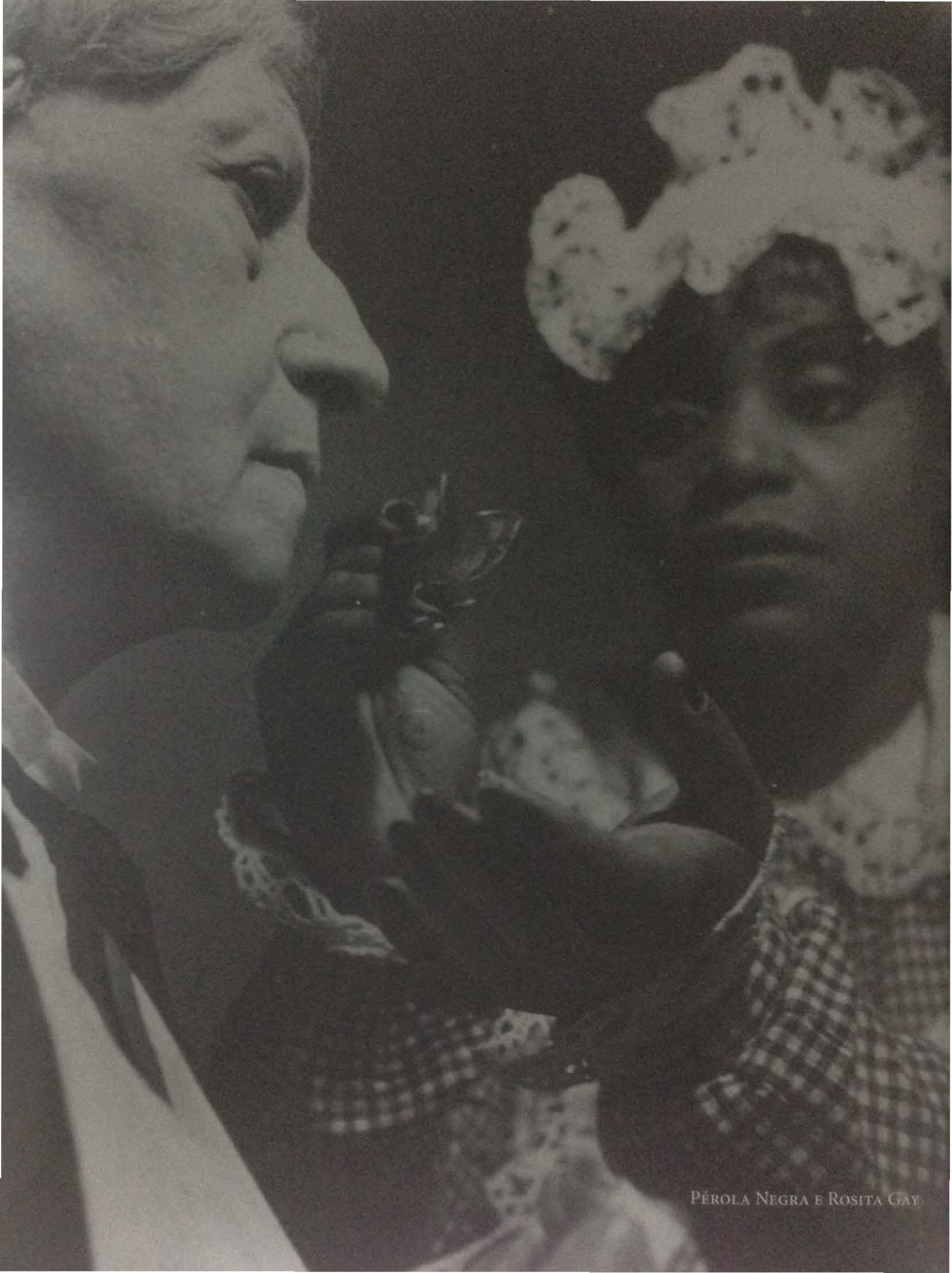
A fase seguinte do nosso teatro convencional é dominada pelas revistas e operetas, cujas regras são quadros quase independentes, costurados por um apresentador simpático, o *compère*. Enredos leves, abundância de personagens e música erudita eram a sua fórmula infalível. O público ama com fervor as burletas (farsas musicadas), as *zarzuelas* (marchas, danças alegres, boleros etc.). O truque eram cenários luxuosos, alça-



A MULHER SEM PECADO (1946)
Companhia Os Comediantes

De Nelson Rodrigues, com direção de Zigmunt Turkow e cenários de Tomás Santa Rosa.
Elenco: Pérola Negra,Rosita Gay, Stela Perry, Graça Melo, José Magalhães Graça, Wallace Vianna, Carlos Perry e Maria Fernanda, no extinto Teatro Fênix, Rio de Janeiro.

Acervo Foto Carlos. FUNARTE/Centro de Documentação



Pérola Negra e Rosita Gay

pões, nuvens... Há até mesmo um jongo na abertura de *A nova viagem à lua*, de Arthur Azevedo e Frederico Severo, de 1877.

Arthur Azevedo (1855-1908) é, sob diversos critérios, o principal dramaturgo brasileiro do século 19, a sua principal referência. O negro tem papel em quase todas as suas peças, especialmente em algumas, como em *Liberato* (1 ato e 11 cenas). Liberato, o escravo, está doente, a senhora, Perpétua, não concorda em chamar o médico, depois volta atrás - afinal, o escravo valia 800 mil-réis. Rosinha, a filha, está preocupada com Liberato. Estão discutindo assuntos de família, fortuna, herança, alforrias, o de sempre, quando Liberato morre. Perpétua, que recupera 500 mil-réis, lamenta. Dr. Lopes, um abolicionista, ironiza a situação:

"PERPÉTUA - E eu que recusei os 500 mil-réis!

LOPES - Com esse dinheiro far-lhe-emos um enterro decente. (A Ramiro) Disseste que Liberato simbolizava a escravatura, vês? Decididamente, a morte é o único meio eficaz de emancipação."

O escravocrata é um drama realista, em 3 atos e 17 cenas. O núcleo do drama é " ocorrência raríssima, na vida e no palco - o caso de uma senhora, Gabriela, e um escravo, Lourenço. A censura não permitiu encenar o drama, mesmo tendo Lourenço se suicidado no final.

SONHOS DE UMA NOITE DE VERÃO
Grupo Nós do Morro

Elenco: Cíntia Rosa, Marcello Melo, Rosana Barros e
Hélio Rodrigues

Acervo do grupo

3

Os dramaturgos do século 19 e parte do 20 – Agrário Menezes, Carlos Antônio Cordeiro, José de Alencar, Martins Pena, Pinheiro Guimarães, Paulo Eiró, Maria Ribeiro, Castro Alves, Barata Ribeiro, França Júnior, Taunay, Arthur Azevedo – consolidaram, com uma ou outra exceção, os estereótipos do negro, transferidos às personagens do pós -Abolição. A mudança, nesse quadro, terá, no entanto, de esperar a metade do século 20, quando a revolução – no sentido de transformação profunda da sociedade –, ao criar as metrópoles, a indústria, as classes média e operária, o Estado nacional e as leis trabalhistas, dará a uma elite negra a consciência crítica daqueles estereótipos e a vontade de mudá-los.

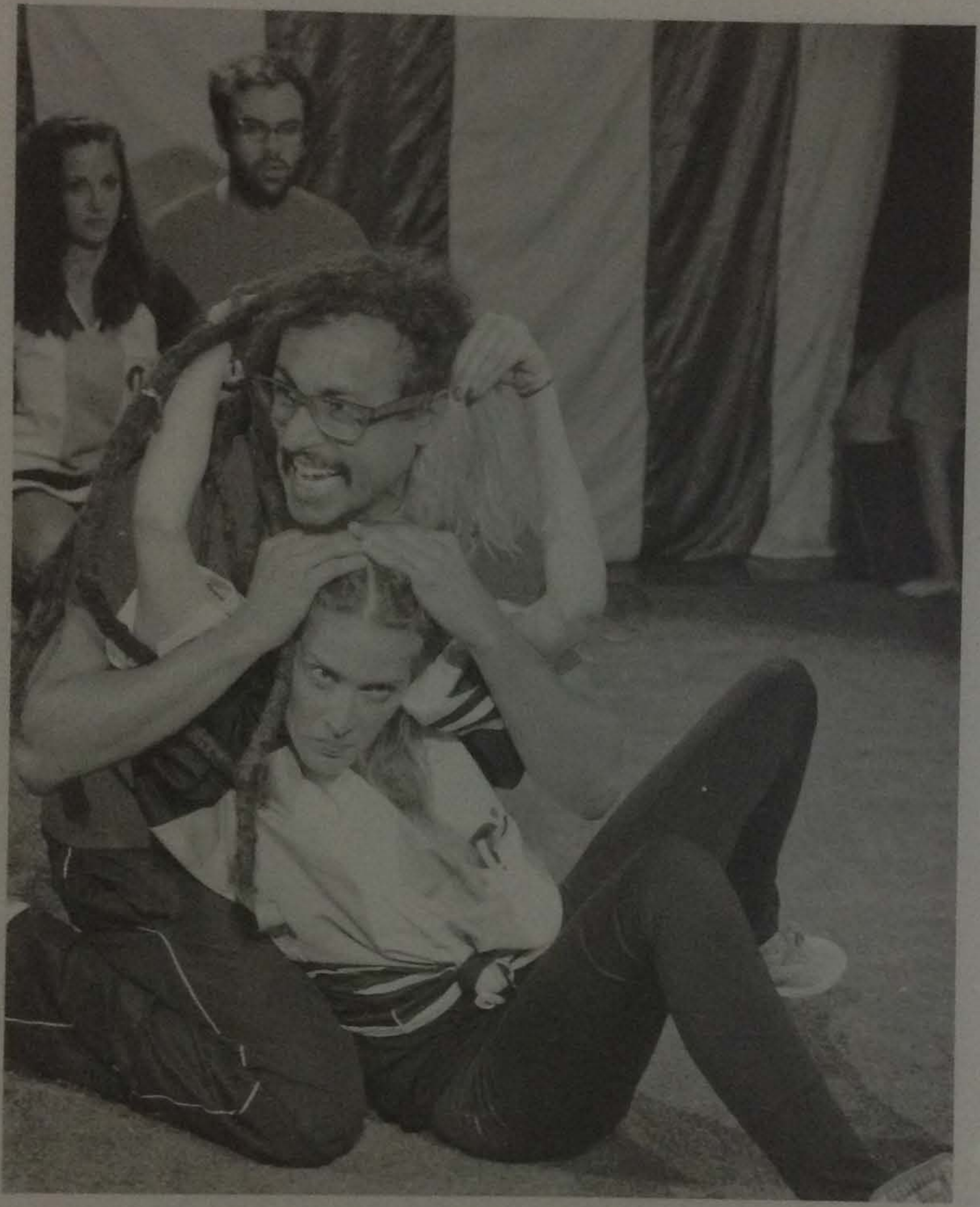
A própria elite pensante se viu abalada por um livro de sucesso invulgar, o *Casa grande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre, e outro que inaugurava a historiografia marxista, *Evolução política do Brasil*, do mesmo ano, de Caio Prado Júnior, sobretudo o primeiro, em que o negro e o índio apareciam como civilizadores do país.

Os espetáculos que entretinham as plateias burguesas – não esqueçamos que teatro é um lugar, um *habitu* – soaram falsas a partir daí. Brochar de tinta ou carvão atores brancos principiou a causar incômodo em diretores e críticos.

Havia decorrido quase um século de uma peça aplaudida na monarquia, *O escravo fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro (1812-1866), representado com sucesso no Teatro São Pedro de Alcântara. Era um melodrama em que Lourenço, o escravo fiel, tudo faz para bem servir aos amos, valendo, como pessoa, aos seus próprios olhos, unicamente pela servidão. Sua dignidade consiste em servir bem e feliz – um negro, como se dizia então, "de alma branca". Havia decorrido um século, mas, na ficção juvenil, Monteiro Lobato ainda podia compor, sem crítica, uma personagem do seu Sítio do Picapau Amarelo, Anastácia, cuja função era fazer e refazer, sem cessar, gostosinhos bolinhos para a família.

Outro modelo desse teatro inocente foi *História de uma moça rica* (1861), de Pinheiro Guimarães (1832-1877). Tem papel decisivo na peça a escrava amante, Bráulia, um dos clichês do escravismo que chegou aos dias de hoje: a mulata como amante perfeita, por ter a beleza da branca e a facilidade da negra. O casal destruído pela escrava sedutora e má era típico da época: ela, Amélia, filha de fazendeiro rico, ele, Magalhães, um caça-dotes que a roubara do marido. Golpe do baú, escrava sedutora, fuga de moça... Uma peça com esse argumento enchia os olhos da plateia senhorial em sua fase de urbanização. Ela passara da casa grande, quase sem teatro, ao sobrado, entretendo-se agora em espetáculos dessa natureza. Tal casa, tal espetáculo.

Uma das exceções ao modelo terá sido *Sangue limpo*, de Paulo Eiró (1836-1871). Eiró é tido como um dos primeiros poetas abolicionistas. Quase todas as suas peças se perderam, menos *Sangue limpo*. Em síntese, seu teatro tem a originalidade de não apontar o negro como demônio ou inútil; alguém resumiu, com propriedade, esse modo de ver característico da civilização escravista: "a nódoa negra da escravidão não deve roer a flor de nossa liberdade". *Sangue limpo* se passa no contexto da Independência e associa, às vezes explicitamente, Independência e Abolição. Não faltam à trama o amor interesseiro em conflito com o amor verdadeiro, o interesse supremo da família, em suma, a carpintaria do teatro romântico, contudo, ao implicar o processo de autonomia com o fim da escravidão, que vê como anomalia num país em luta pela sua liberdade, merece destaque. A mestiçagem, ainda que não seja a de branco com negro, aparece no seu drama como algo positivo.



Grupo de improvisação Frangos de Makumba

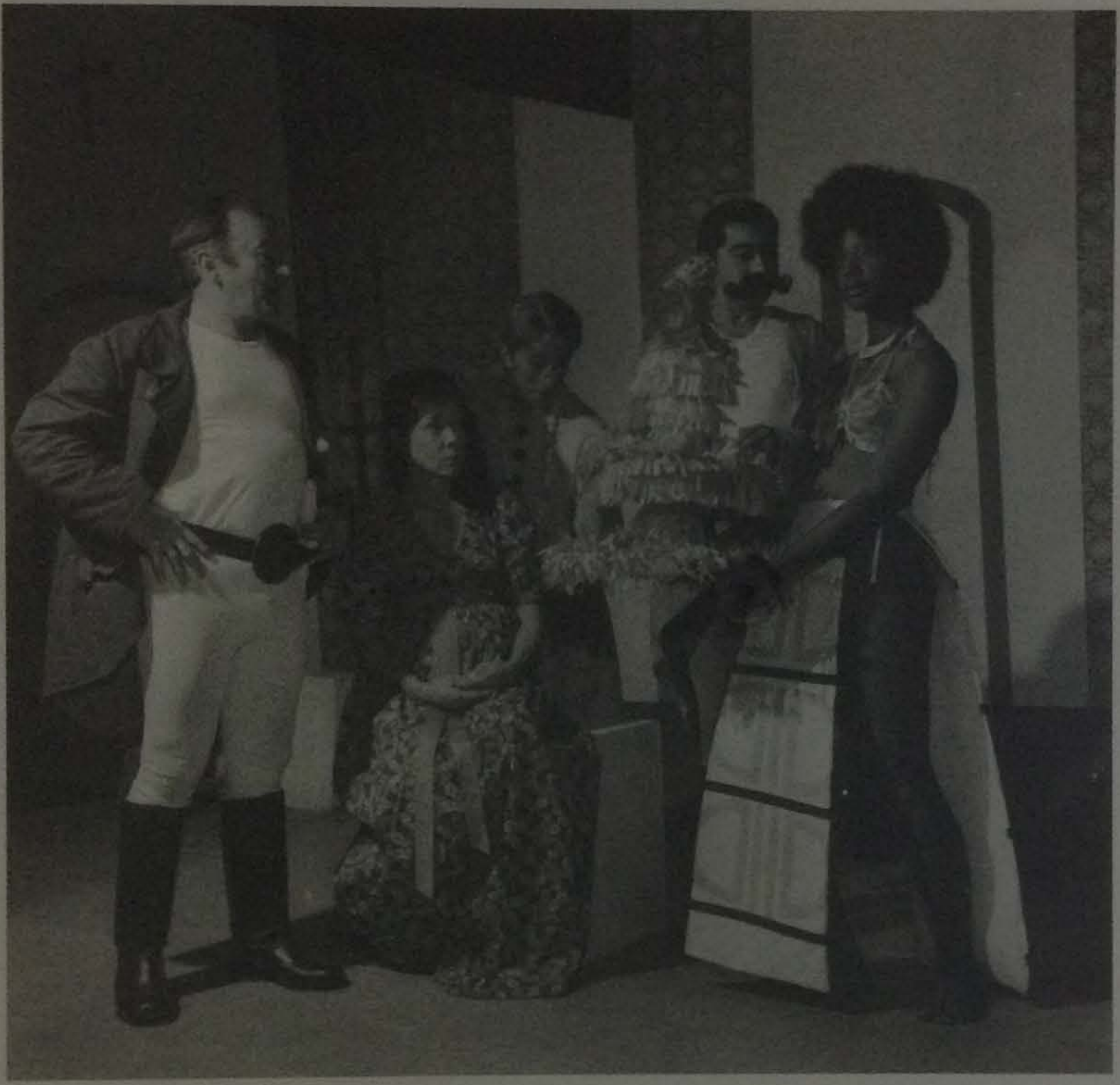
Rafael Nunes (em cena) e Fernando Bittencourt do Frangos, disputando com Carli Coria (em cena) e Caro Chande do grupo argentino LPI, no IX Campeonato Sul Americano Carioca de Improvisação (2013)

Foto: Marcus Nascentes

Nosso teatro se consolida, a partir da metade do século 19, como a diversão culta de senhoras, intelectuais, estudantes, políticos, jornalistas, homens de negócio. Como não deixaria de ser, era romântico como todas as manifestações artísticas do tempo. Romântico aqui no sentido de estilo de época – mesmo quando flertar com o realismo. É um teatro para a família patriarcal urbana, cujos temas obsessivos são a herança, o namoro entre primos, o golpe do baú, o adultério, o filho ou filha secreto ou ignorado, o escravo com quem se pode ou não contar, fiel ou traiçoeiro. O teatro não se solta dessa prisão, a não ser em Martins Pena, em que todos, sem distinção de classe, são expostos ao riso. Nesse sentido, o teatro do século 19 é o ancestral da telenovela de hoje. Ou, como já se disse, a telenovela é o teatro romântico-realista no tempo do DNA.

Essa foi a cena do negro naquilo que chamamos teatro brasileiro, com uma ou outra pequena nuance. Toda ela conta, no fundo, a mesma história.

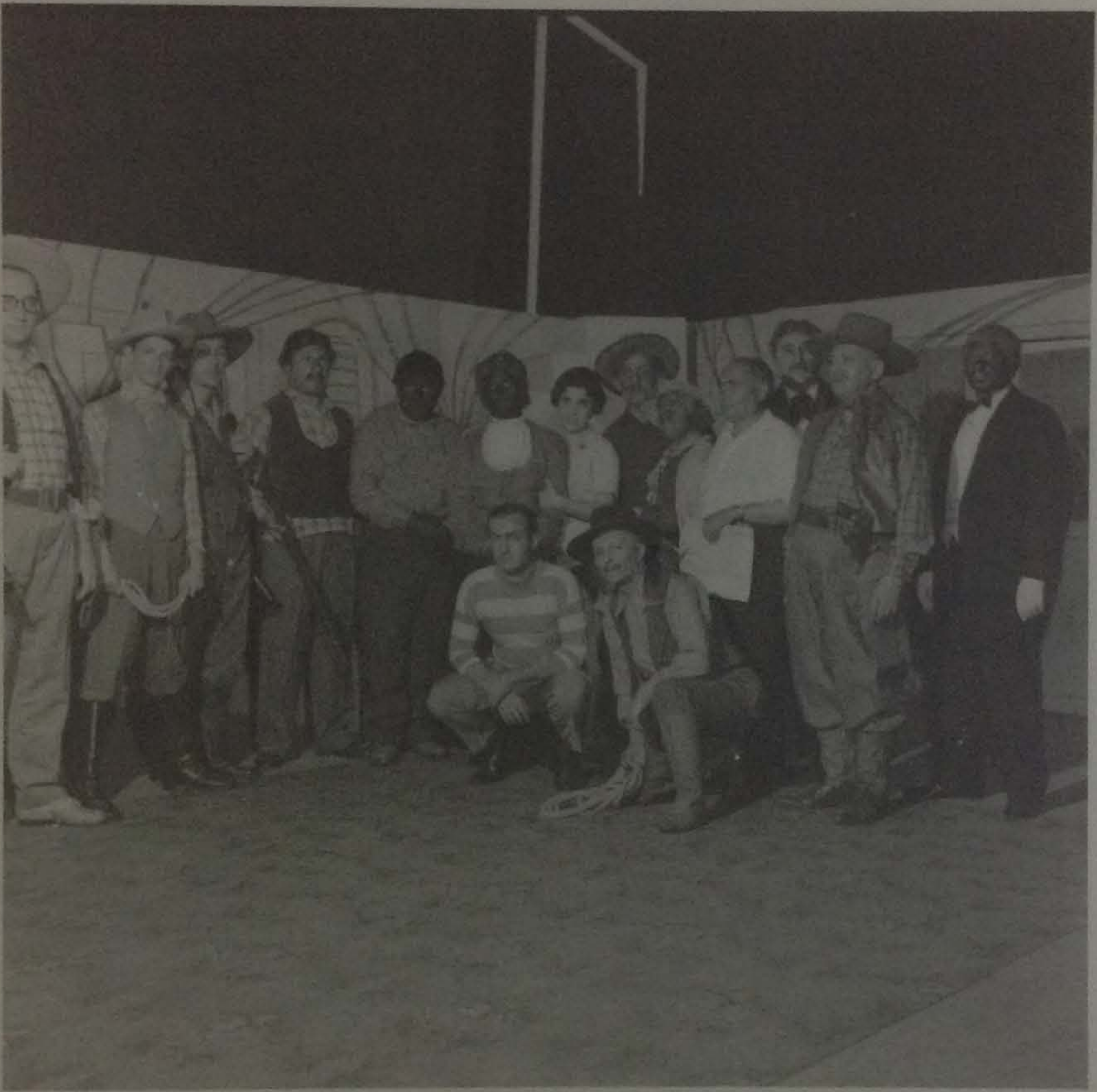
Já para o final do século 19, a contar, digamos, da guerra contra o Paraguai (1865-70), que, como se sabe, assistiu ao fim da escravidão e da monarquia, a indiferença com relação ao papel do negro – na vida e no palco – começa a mudar. Um dia, lá por 1950, no bojo da "democracia populista", essa indiferença, essa ausência, será resolvida pelos próprios criadores negros: eles subirão ao palco e farão o seu teatro. Mas, por enquanto, eram a indiferença e a ausência que a caracterizavam.



Casa grande e senzala

Direção de Luiz Mendonça, com Léa Garcia

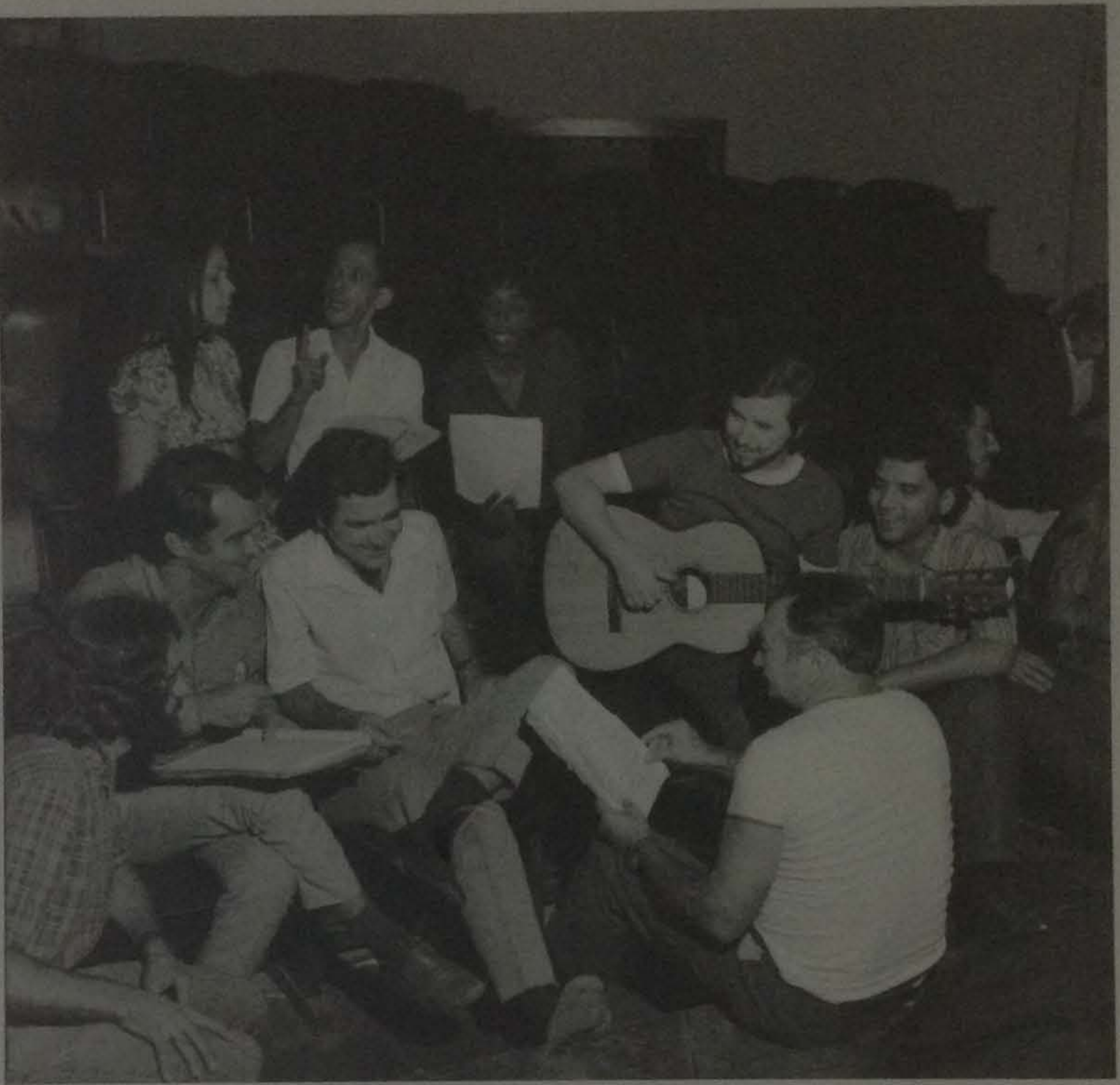
Acervo Foto Carlos, FUNARTE/Centro de Documentação



O mulato (1958)
Círculo Dramático da Biblioteca Israelita Brasileira Sholem Aleichem

De Langston Hughes, direção de H. Blank.
Elenco: M. A. Levovitz, Aida Kamenetzki, Saul Wainzof, Rosa Szkliacz, Moisés Kafenstock, David Berman, Mendl Kestenboim, Dina Warantz, Moises Wasserman, A. Grinman e H. Blank. (Atriz Brochada)

Acervo Foto Carlos. FUNARTE/Centro de Documentação



Casa grande e senzala (1970)
Grupo Lançamento

Texto teatral de J. C. Cavalcante Borges e Gilberto Freire, direção de Luiz Mendonça.
Elenco: Léa Garcia, Paschoal Guida, Paulo Ribeiro, Regina Guilmar, Rafael de Carvalho, Eny Ribeiro, Maria Rita, Mercedes Baptista e outros

Acervo Foto Carlos, FUNARTE/Centro de Documentação

TEATRO NEGRO CONTEMPORÂNEO

I

Tomamos, aqui, como teatro negro contemporâneo o que se fará após o Teatro Experimental do Negro (1945-61). Foi este o divisor de águas entre um teatro quase clandestino – em que os espetáculos escritos, produzidos e regidos por negros eram confinados a espaços institucionais – e um teatro público, de palco, já agora profissional ou semiprofissional. O teatro negro foi outro depois dessa companhia–companhia imperfeita, é certo, contando sempre com não profissionais, voluntários e militantes da causa negra, transformado, conscientemente, em instrumento da luta antirracista. O TEN correu o risco de se transformar em panfleto, mas escapou: fez teatro na expressão mais lídima do termo.

Um dos objetivos declarados do Teatro Experimental do Negro era recuperar e dar visibilidade ao legado africano no Brasil. Esse objetivo, como é frequente nos movimentos e nas ações antissistêmicas, parecem excessivos, vistos com olhos de hoje. Mas, no caso do TEN, deixou um legado, ideológico e estético, que se estende até agora.

Abdias, natural de Franca, SP, já era àquela altura o mais influente e respeitado militante antirracista do país. Jovem estudante e soldado, liderou "invasões" a barbearias e calçadas da capital, proibidas a pessoas de cor. Algumas dessas manifestações terminavam na polícia, o que parecia estimular ainda mais sua combatividade. O autor de *Sortilégio* tinha uma pronunciada veia política, que o levaria, mais tarde,

NOVELA ESCRAVA ISAURA (1976)

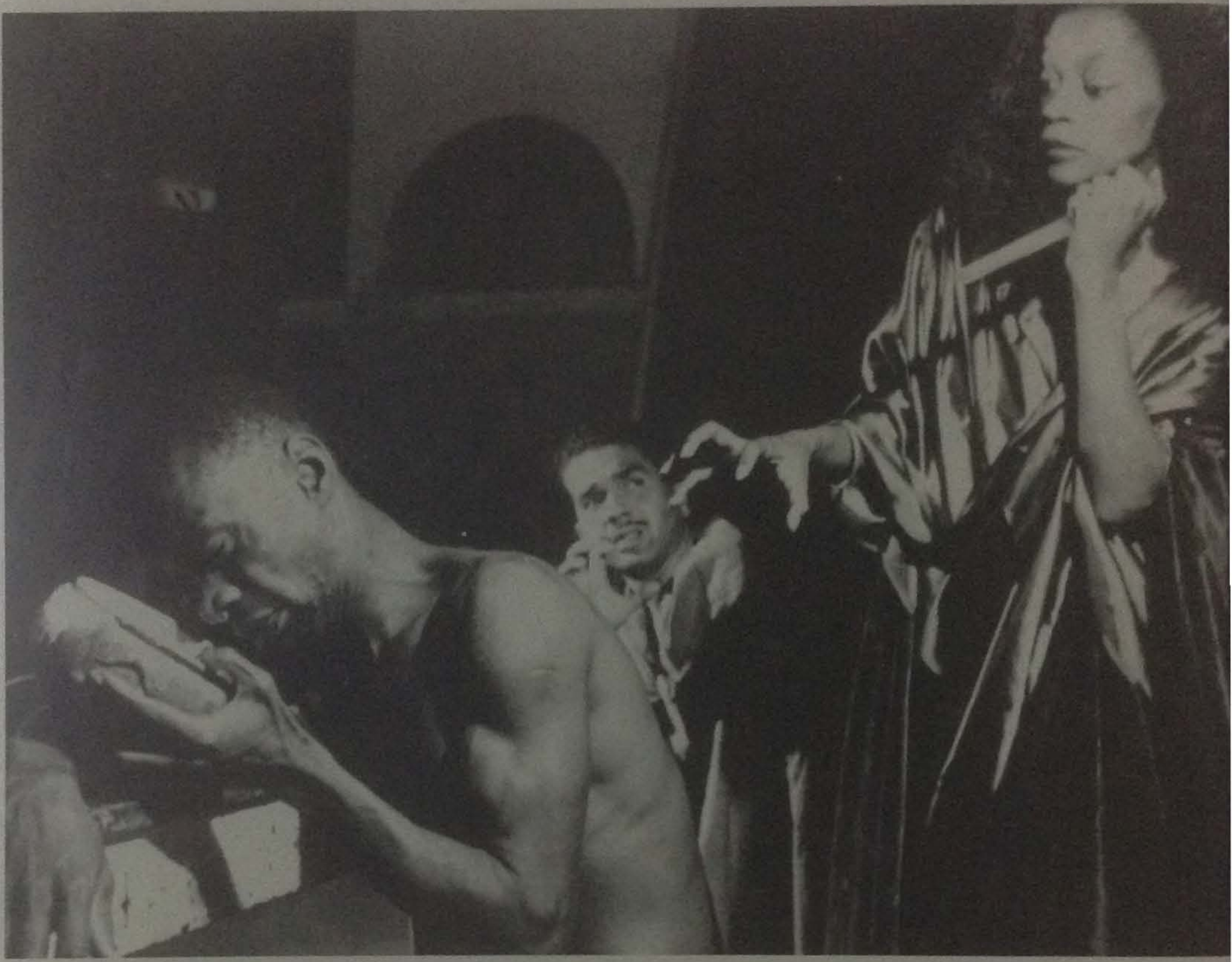
Lucélia Santos e Léa Garcia

Acervo pessoal

ao senado e à Secretaria de Defesa e Promoção das Populações Negras, do Rio de Janeiro.

(De passagem, convém lembrar que a adesão de Abdias ao integralismo – liderado, no Brasil, por uma figura singular de escritor, Plínio Salgado – permanecem controversos. Os anos da Revolução de Trinta, que se estenderam pelo menos até 1950, foram de bipolaridade entre direita, integralistas, e esquerda, aliancistas, de Aliança Nacional Libertadora, espécie de fronteira ideológica que atravessou todas as manifestações sociais – política, literatura, manifestações artísticas, esporte, rádio, teatro... Jovens idealistas se repartiam ardorosamente num ou noutro polo).

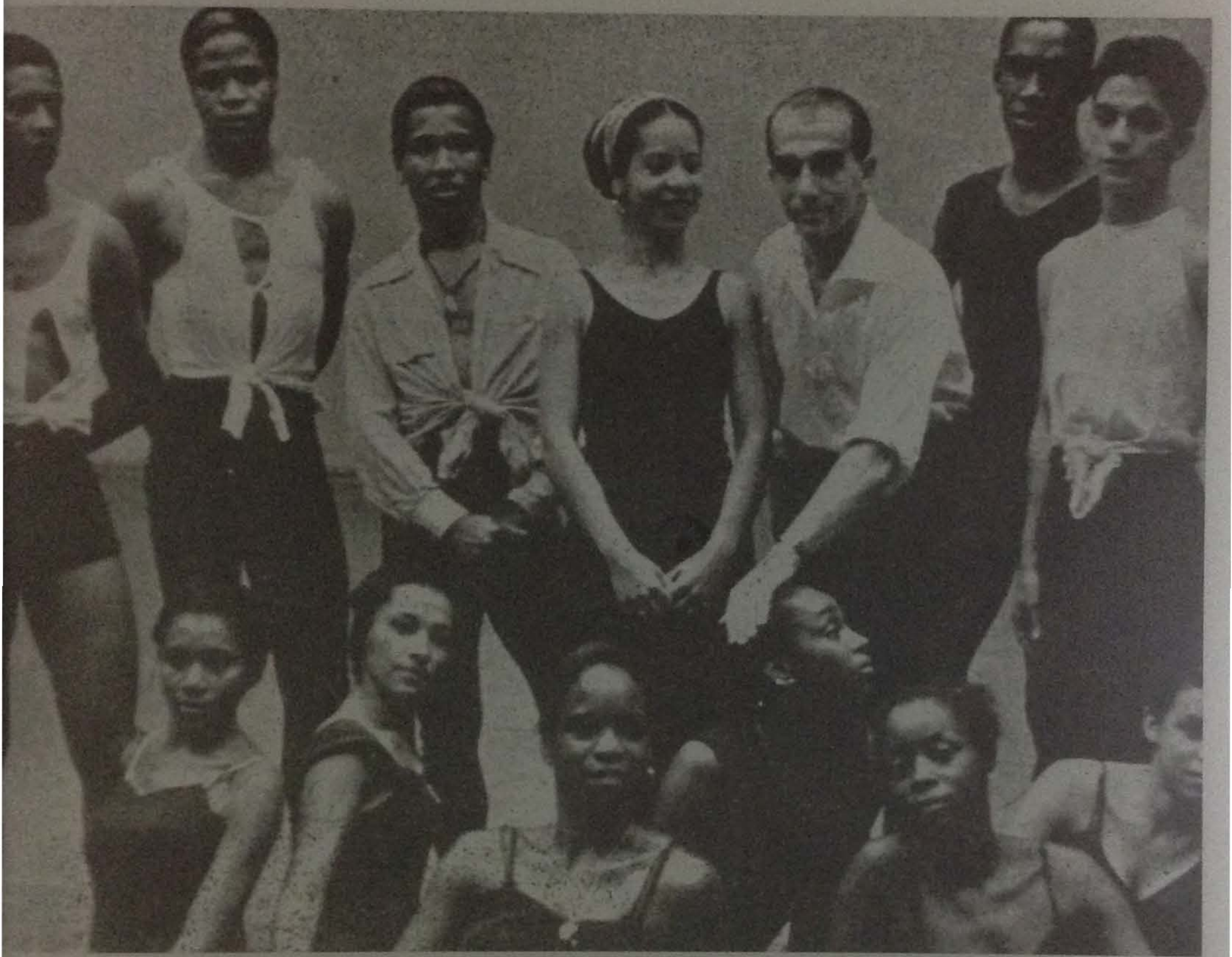
Mereceria, de fato, o criador do TEN um subcapítulo à parte em qualquer ensaio sobre o negro no teatro brasileiro. Pensador e militante antirracista raro, carismático, de múltiplos talentos, a começar pelo político, Abdias do Nascimento fez boa literatura (seu estilo tinha cor e movimento), música, pintura, escultura e teatro. Em todas se destacou, mas especialmente no último, como autor, ator, diretor, adaptador e produtor. Qual a unidade da sua obra, qual o fundo comum das suas expressões? A resposta talvez se encontre na sua pintura, suas composições dando a impressão de que umas coisas são extensões das outras os objetos, os seres, as cores, as linhas não se completam, apenas se fundem uns nos outros – parecendo brigar com os limites. Se fosse um transgressor apenas em política, seu nome já ficaria assinalado como o principal dos lutadores antirracistas no Brasil. No teatro, bastaria a fundação do TEN (1944), cujos objetivos declarados eram "reabilitar a identidade, a herança cultural e a dignidade humana dos afrodescendentes".



O Filho Pródigo (1947)

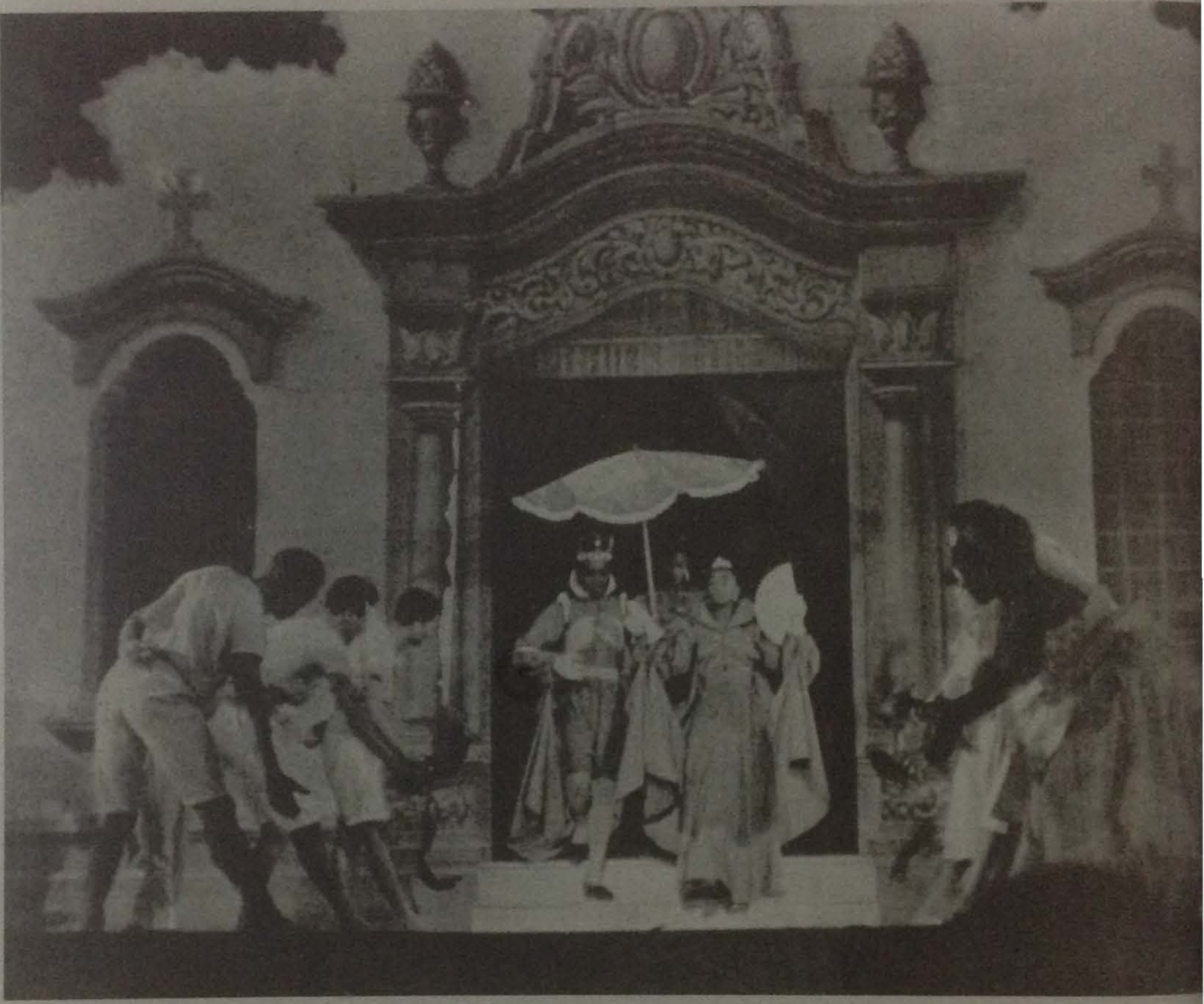
Ruth de Souza, José Maria Monteiro e Aguinaldo Camargo, no Teatro Ginástico, Rio de Janeiro

Acervo MIS – RJ



Mercedes Batista e seu grupo com o coreógrafo Leonid Massine e Léa Garcia

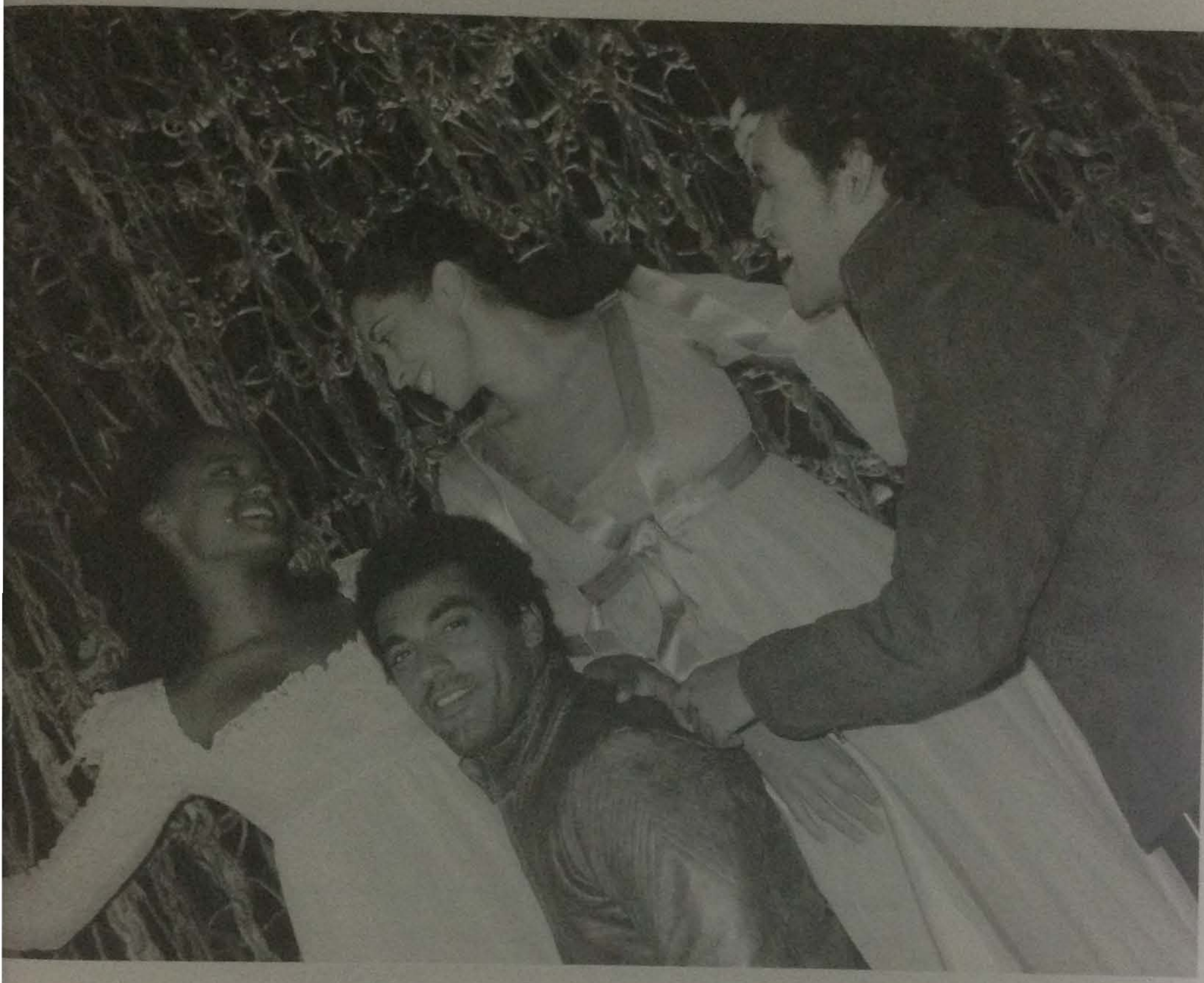
Acervo MIS – RJ



Rapsódia negra (1952)

Benedito Macedo e Léa Garcia, no extinto Teatro Recreio, Rio de Janeiro

Acervo MIS – RJ



SONHOS DE UMA NOITE DE VERÃO
Grupo Nós do Morro

Elenco: Cintia Rosa, Marcello Melo, Rosana Barros e
Hélio Rodrigues

Acervo do grupo

Alencar polemizou sobre sua peça, que dizia abolicionista. Adversários e críticos da escravidão, como Joaquim Nabuco, negavam. Era um momento decisivo do sistema de trabalho escravo, um dos seus pontos de inflexão – o tráfico negreiro fora oficialmente extinto (1850), ao mesmo tempo em que crescia a lavoura do café e a Inglaterra combatia duramente o tráfico internacional; e Alencar, expoente do Partido Conservador, se colocaria em diversas ocasiões contra as leis que, mesmo gradualmente, pretendiam abolir o sistema.

A discussão fora antecipada, aliás, por José Bonifácio, durante o processo da independência. Vinha de longe!

> Que educação podem ter as famílias que se servem com estes [illegible] infelizes, sem honra e sem religião? Que se servem com as escravas que se prostituem ao primeiro que as procura? E, na verdade, senhores, se a moralidade e justiça de qualquer povo se funda, parte nas suas instituições religiosas e políticas, e parte na filosofia por assim dizer doméstica de cada família, que quadro pode apresentar o Brasil quando o consideramos debaixo desse ponto de vista?

A alforria que Eduardo deu a Pedro, no final da peça, é ao mesmo tempo um prêmio e um castigo. O negro é protagonista desta peça, mas ela seria exemplo de negro no teatro brasileiro? Ou, em outro plano, é exemplo de drama negro? Sim, embora não escrito por negro, e levado à cena [illegible] ambiente mais refinado do século 19, o teatro do Romantismo. De todo o jeito, o deflagrador da ação ficcional da peça de Alencar (como, aliás, no Bumba Meu Boi), é o desejo do negro escravo, independentemente das convicções do seu autor. A peça não aponta qualquer saída: a alforria era uma saída individual, não punha em cheque a escravidão como sistema.

No começo dos anos 50, Abdias integrava um grupo de literatos errantes, morando um ano na Argentina. Foi típica da época essa errância. A mesma ânsia que levara Mário de Andrade a sair por Norte e Nordeste atrás do Brasil, nos anos vinte e trinta, levou o grupo de Abdias a sair pela América do Sul. Ocorreu, então, de assistir em Lima a *O imperador Jones*, de O'Neill. O espetáculo é a história de uma danação, a do negro levado ao crime e à traição contra os seus. O drama o impressionou tanto quanto o irritou. O dostoievskiano Brutus Jones era representado por um ator branco pint[illegible] ria um grup[illegible] clássico ou [illegible] artes, teatro (lit[illegible] operários e [illegible] cas. O prim[illegible] Ruth de Souza, Léa Garcia, a bailarina Mercedes Batista, Haroldo Costa, Aguinaldo Camargo, dentre muitos outros, emergiram do Teatro Experimental do Negro, [illegible]

Na verdade, não houve no Brasil, até aqui, teatro feito por negro sem um movimento negro por detrás – o que por si só demonstraria o racismo da sociedade brasileira. Para representar a si próprio e aos outros ele precisa, antes, denunciar a sua ausência na dramaturgia brasileira e, só depois, subir ao palco.

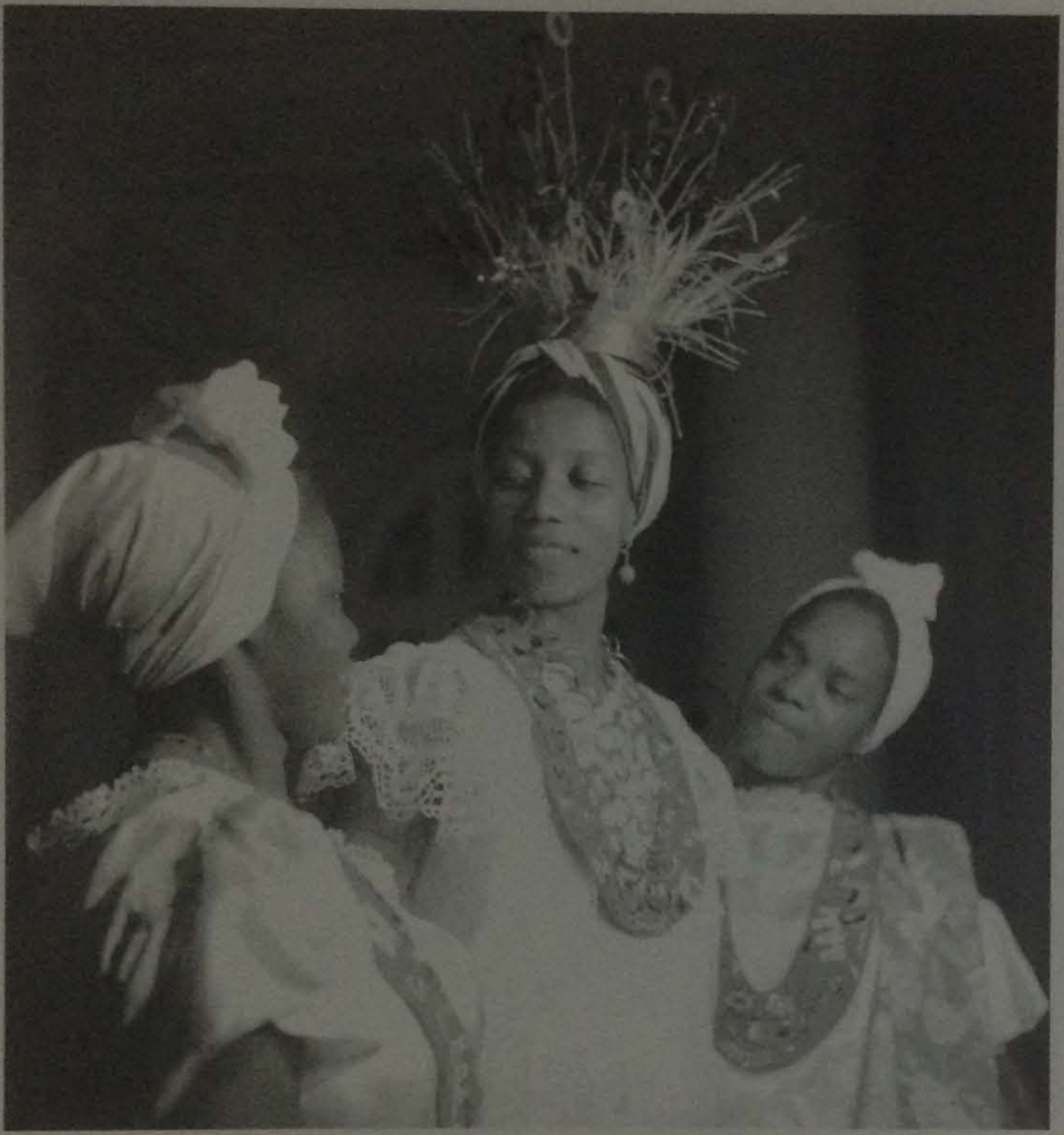
No caso de Abdias, Solano Trindade, Aguinaldo Camargo, Ubirajara Fidalgo e tantos outros o teatro foi a expressão, ou a materialização, de suas consciências políticas. Desse jeito, o caráter do seu teatro será pedagógico, engajado, mas não por isso de qualidade inferior, atingindo em muitos casos, ao contrário, excelência artística.

Abdias foi um organizador hormonal. Como contraponto amistoso ao 26º Congresso Eucarístico Internacional, realizou o concurso para escolha de um Cristo Negro. E em outra ocasião, os concursos "Boneca de Piche" e "Rainha das Mulatas", a I e a II Convenção Nacional do Negro (1949), a Conferência Nacional do Negro, em 1950, e diversos outros eventos da mesma natureza.

A militância integralista o levara a uma condenação, em 1937, pelo Tribunal de Segurança Nacional e a outra, em 1941, por um processo que deixara correr à revelia. Ele responde fundando, no Carandiru, o Teatro do Sentenciado, com autores e atores locais. Provavelmente, descobriu ali o teatro como forma superior de combate ao *racismo de representação* – o negro nunca é chamado a representar o branco, enquanto se acha natural o branco representar o negro, como se fez, até o advento do TEN, brochando atores brancos em papéis de negros.

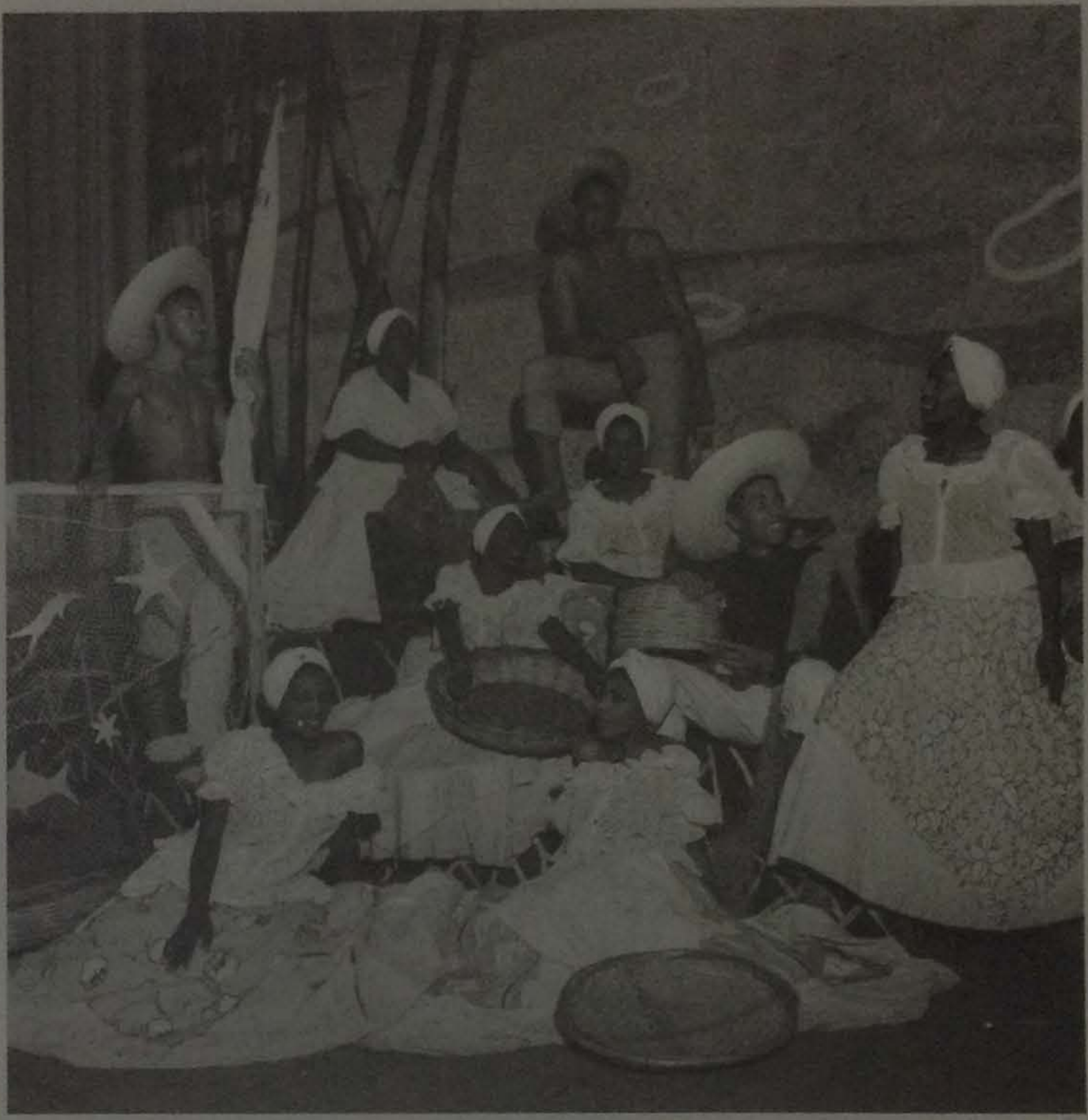
Ainda em 1957, um ator branco brochado, Milton Moraes, fazia o *Pedro Mico* (drama em um ato) de Antônio Callado, no Teatro Nacional de Comédia, na capital do país. Com cenários de Oscar Niemeyer, sucesso de público e crítica – ainda que o aspecto ideológico da peça despertasse áspera polêmica pelos jornais – se tornou um clássico da dramaturgia brasileira. Pedro é um negro malandro esperto, simpático e criativo, do morro da Catacumba, zona sul do Rio. É um ladrão, especialista em escalar prédios – daí o apelido Mico. Tem uma amante, a prostituta Aparecida, cuja rival é Meliza. O clímax é quando a polícia sobe o morro para prendê-lo. As duas mulheres se unem para atrasar a ação, dando tempo à fuga de Pedro. No fim, Pedro conclama a descida dos favelados para tomar as casas da Lagoa. Aparecida lhe fala de Zumbi dos Palmares. E revela o seu sonho: "Você já pensou, Pedro, se a turma de todos os morros combinasse para fazer uma descida dessas no mesmo dia?... Tu já pensou, Pedro?" E Pedro Mico: "Não. Mas vou pensar."

O arcebispo auxiliar do Rio de Janeiro, Dom Helder Câmara, deu entrevista a O Globo: "A peça coloca tochas acesas nas mãos de 500 mil favelados" Pedro Mico foi uma das últimas vezes em que ator brochado interpretou negros no Brasil; ou, pelo menos, a última em que a prática antiga pareceu natural. Como também a expressão – comum nos anos 1960 – dos esforços dos intelectuais de esquerda para politizar os *outsiders* dos morros.



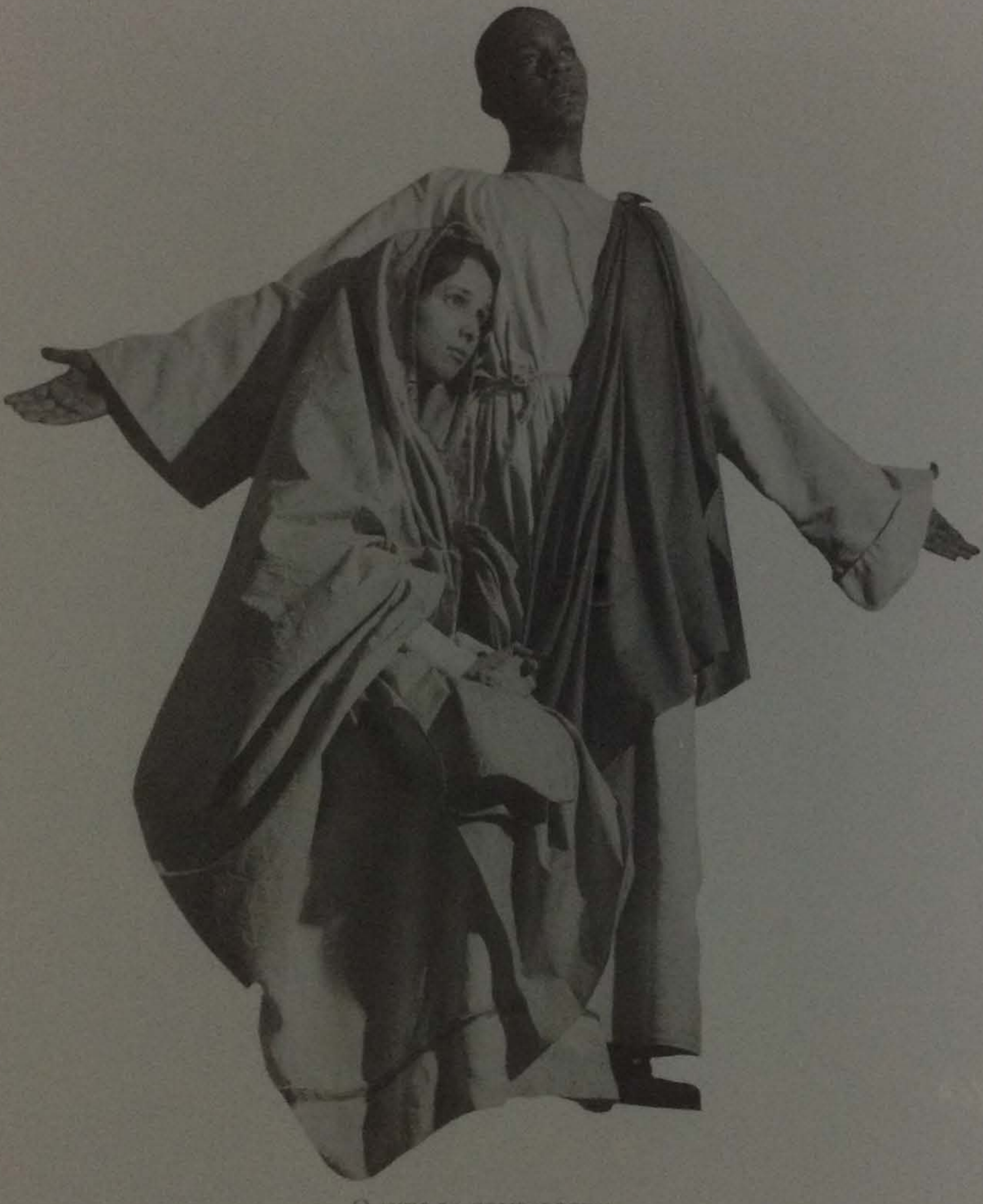
Teatro Folclórico Brasileiro

Acervo Foto Carlos, FUNARTE/Centro de Documentação



Teatro Folclórico Brasileiro

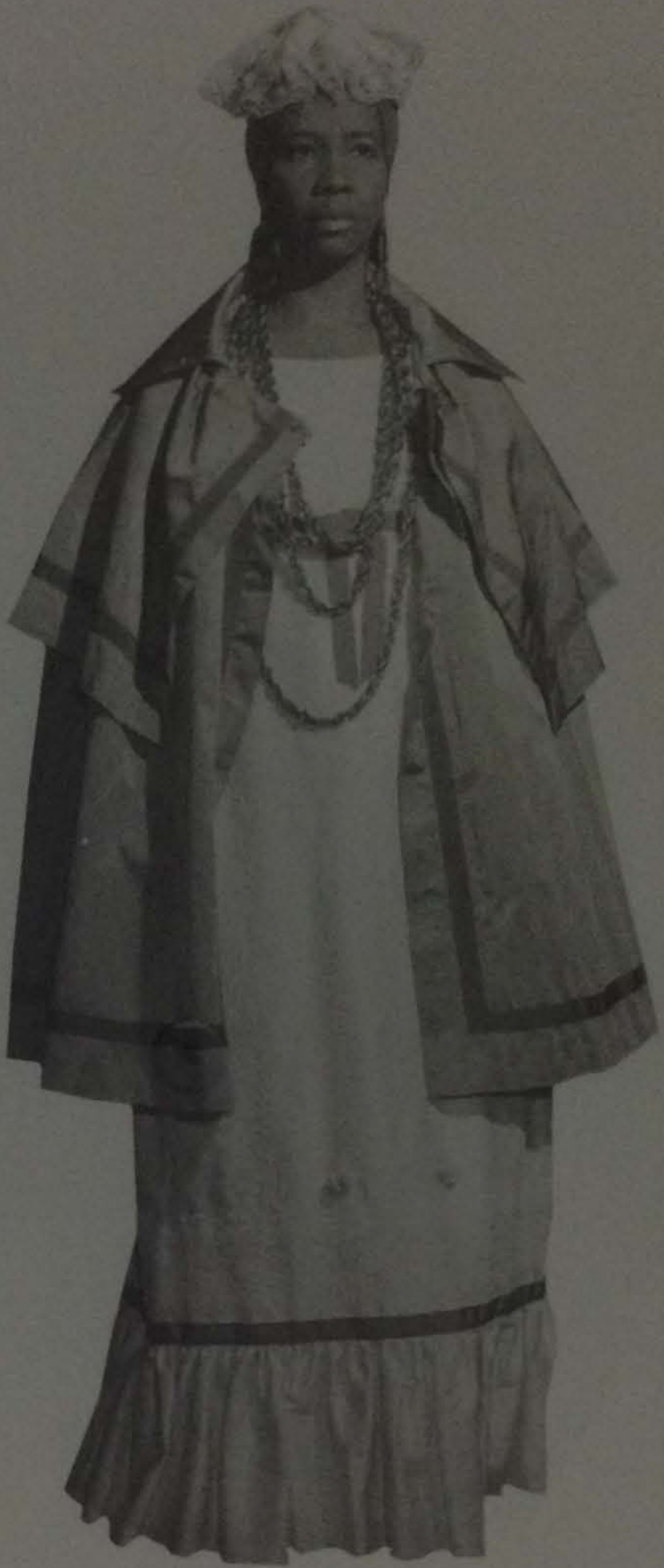
Acervo Foto Carlos, FUNARTE/Centro de Documentação



O AUTO DA COMPADECIDA

De Ariano Suassuna, com os atores Haroldo Costa e Elizabeth Galloti. A peça, que ganhou um Festival em Recife, foi dirigida originalmente por Clenio Wanderley, que veio fazer a montagem carioca no Teatro Dulcina

Acervo Foto Carlos, FUNARTE/Centro de Documentação



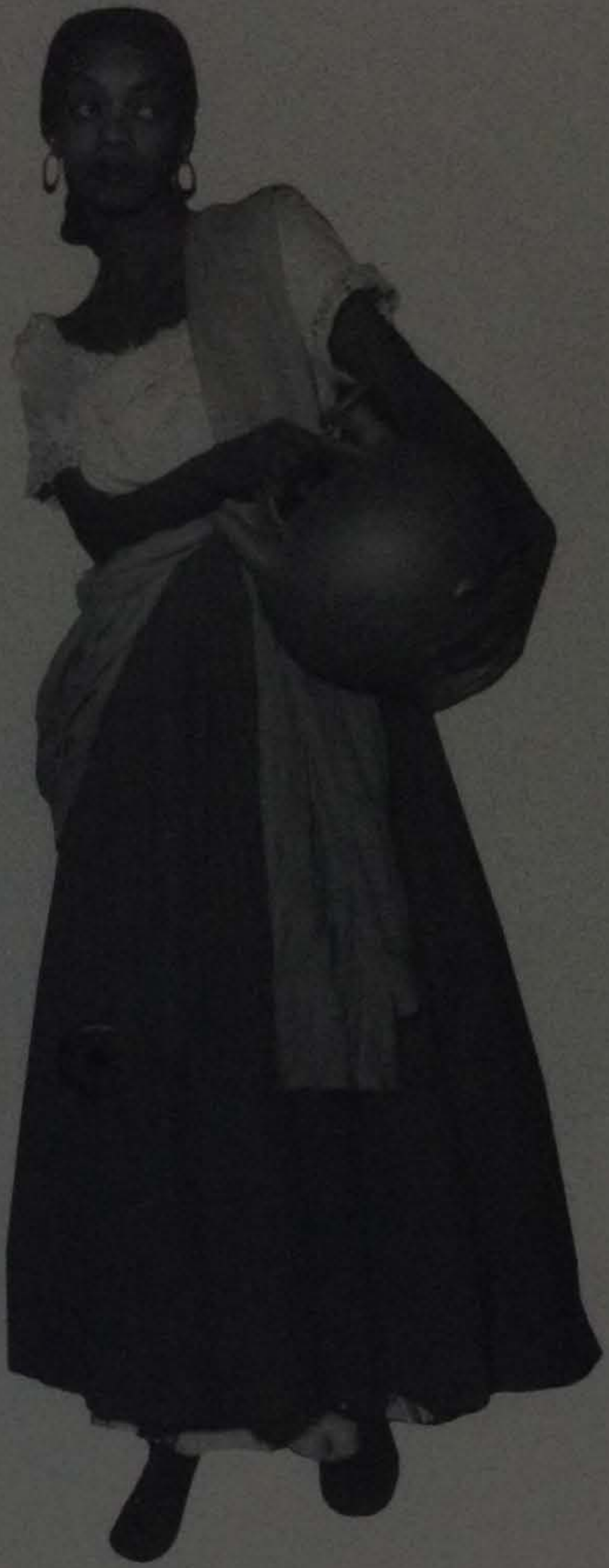
CASA GRANDE E SENZALA (1970)

Grupo Lançamento

Mercedes Baptista com texto teatral de J. C. Cavalcante Borges e Gilberto Freire, direção de Luiz Mendonça

Acervo Foto Carlos, FUNARTE/Centro de Documentação

Léa Garcia em uma das suas
primeiras fotos, em 1957



ARUANDA
Teatro Experimental do Negro – TEN

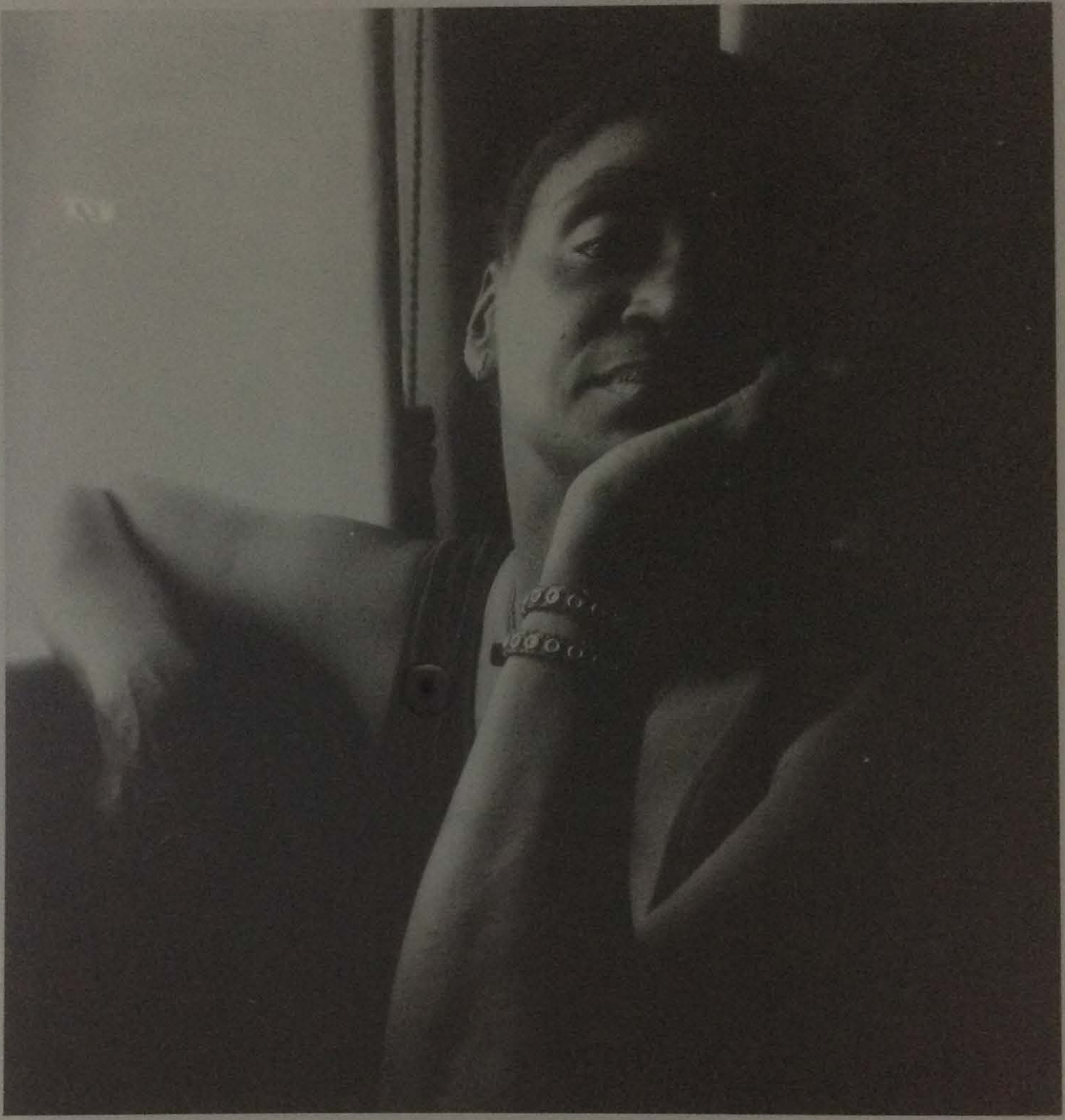
De Joaquim Ribeiro
Ruth de Souza

Acervo pessoal

AS PEQUENAS RAPOSAS (2004)

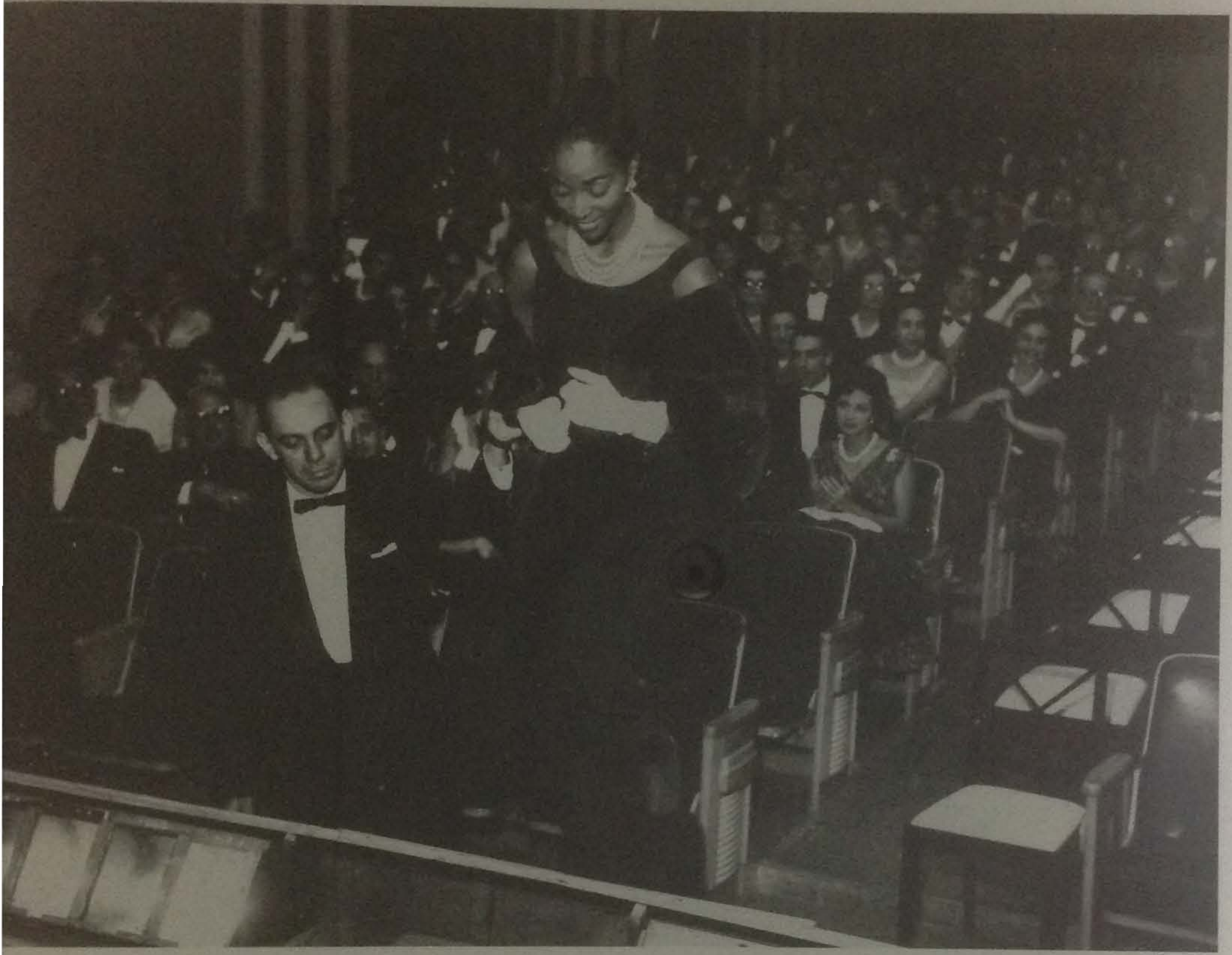
Léa Garcia e Sergio Brito no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, com direção de Naum Alves

Acervo pessoal



Léa Garcia

Acervo pessoal



EXIBIÇÃO ESPECIAL DE ORFEU DO CARNAVAL

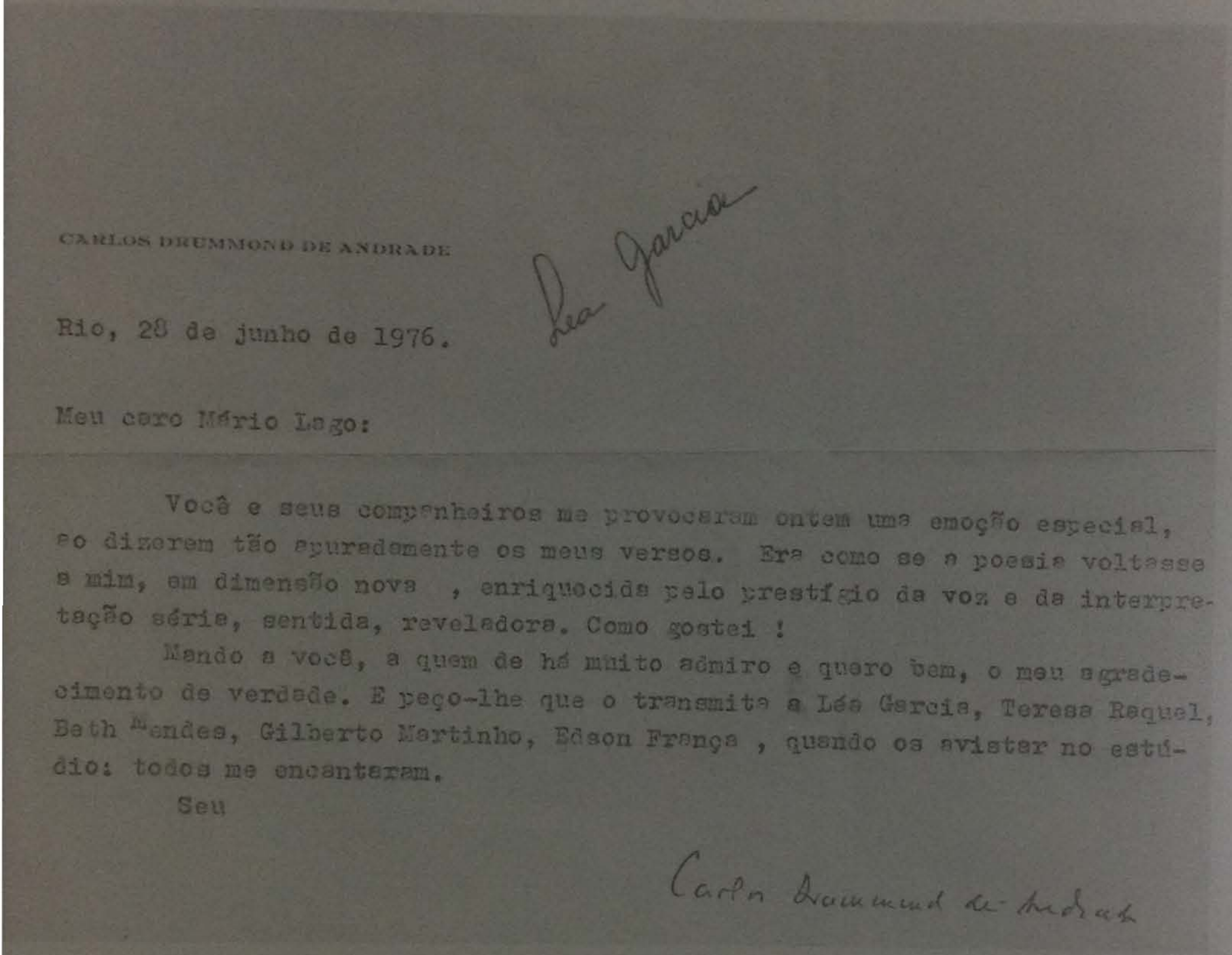
Léa Garcia no auditório do jornal O Globo

Acervo pessoal

Para mulheres que pensaram em suicídio

Léa Garcia, Regina Costa e Angela Leal

Acervo pessoal



CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Léa Garcia

Rio, 28 de junho de 1976.

Meu caro Mário Lago:

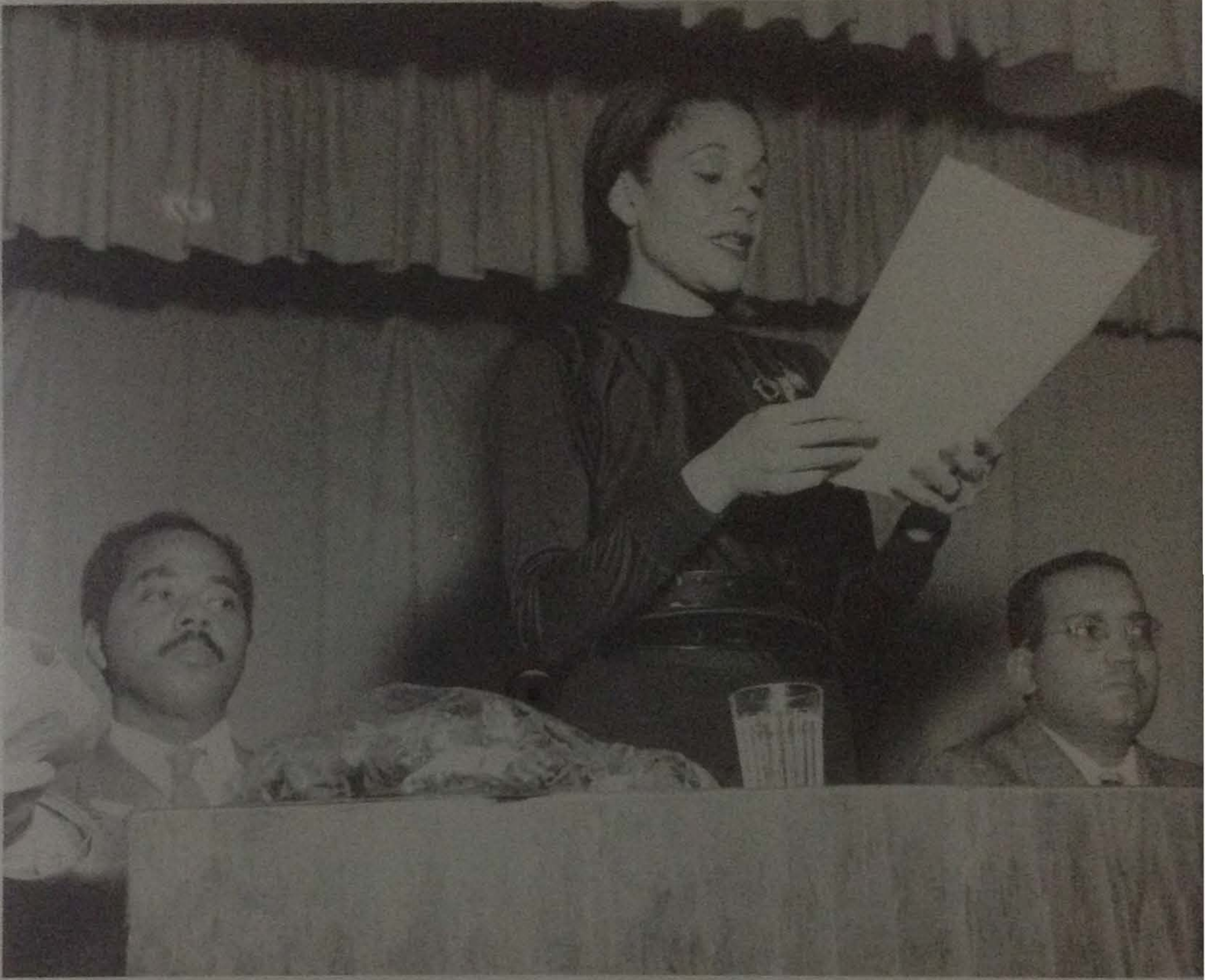
Você e seus companheiros me provocaram ontem uma emoção especial, ao dizerem tão apuradamente os meus versos. Era como se a poesia voltasse a mim, em dimensão nova , enriquecida pelo prestígio da voz e da interpretação séria, sentida, reveladora. Como gostei !

Mando a você, a quem de há muito admiro e quero bem, o meu agradecimento de verdade. E peço-lhe que o transmita a Léa Garcia, Teresa Raquel, Beth Mendes, Gilberto Martinho, Edson França , quando os avistar no estúdio: todos me encantaram.

Seu

Carlos Drummond de Andrade

Carta de Carlos Drummond de Andrade na qual cita Léa Garcia



Conferência pronunciada por Katherine Dunhan
sobre "O estado dos cultos entre os povos
deserdados", ABI, Rio de Janeiro, 1950

Acervo MIS – RJ

3

Nesse mesmo ano, o TEN levou à cena, no Theatro Municipal do Rio, o drama *Sortilégio*, de Abdias do Nascimento. Emanuel, advogado negro, se afasta de sua gente e de sua religião para ascender socialmente. Ama a negra Ifigênia, mas casa com uma moça branca, Margarida. Margarida trai Emanuel, que a mata. Fugindo da polícia, Emanuel se esconde num terreiro, onde é morto por Ifigênia.

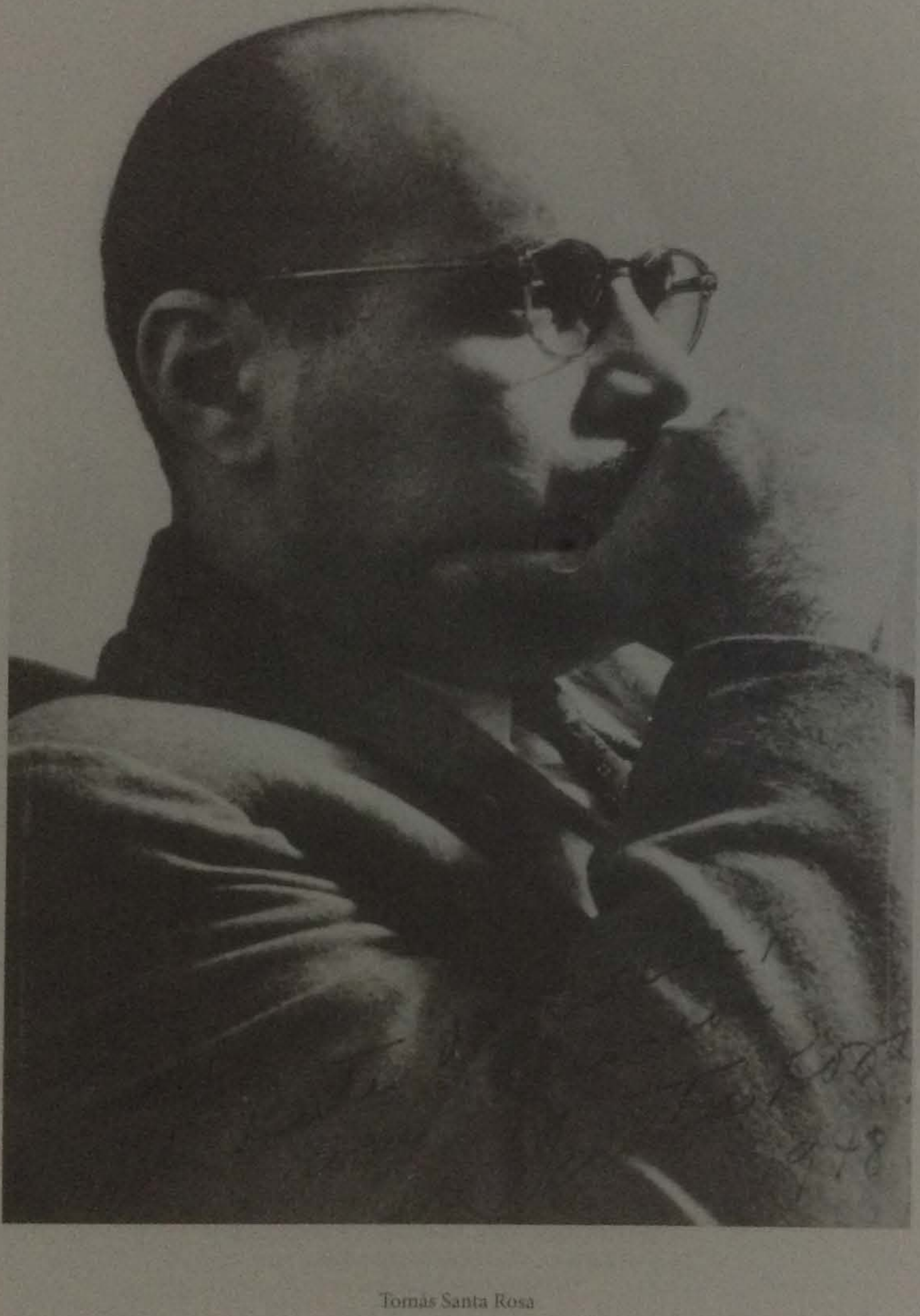
Ainda uma vez, Nelson Rodrigues, o "anjo pornográfico", foi o primeiro, entre poucos, a compreender a vontade de teatro de negros com quem se encontrava regularmente no bar Vermelhinho, centro do Rio, próximo à ABI e à Cinelândia. Ali, Abdias se ligou ao desenhista, pintor e cenógrafo Santa Rosa, artista singular que, igualmente, se tornou referência de teatro negro.

Nelson Rodrigues escreveu no jornal "Última Hora" uma síntese do que significavam *Sortilégio*, Abdias e sua companhia:

> O que eu admiro em Abdias é a sua irredutível consciência racial [...] Aí está *Sortilégio*, o seu mistério, que vive justamente do seu dilaceramento de negro. Eu já imagino o que vão dizer três ou quatro críticos da nova geração: que o problema não existe no Brasil etc. etc. etc. Mas existe. E só a obtusidade pétrea ou a má-fé cínica poderá negá-lo. Não caçamos pretos no meio da rua a pauladas, como nos Estados Unidos. Mas fazemos o que talvez seja pior. A vida do preto brasileiro é toda tecida de humilhações. Nós o tratamos com uma cordialidade que é o disfarce pusilânime de um desprezo que fermenta em nós, dia e noite. Acho o branco brasileiro um dos mais racistas do mundo.

> A primeira condição de *Sortilégio* para ser válida como expressão artística de um problema brasileiro está na base da autenticidade. A peça nutre-se de toda a experiência vital do autor. Ele é o "Dr. Emanuel"; à semelhança do seu herói, foi atirado no xadrez como um abjeto "doutor africano"; e se fosse casado com uma esposa branca estaria sempre diante do limite do crime, do suicídio, da loucura. Eis a grandeza do personagem: a exasperada solidão.
>
> E que grande e quase intolerável poder de vida tem *Sortilégio*! Na sua firme e harmoniosa estrutura dramática, na sua poesia violenta, na sua dramaticidade ininterrupta, ela também constitui uma grande experiência estética e vital para o espectador. Não tenham dúvidas que a maioria da crítica não vai entendê-la. Sobretudo dois ou três cretinos que se intitulam a si mesmos de "novos". Mas não são "novos" coisa nenhuma. Entre a Sra. Barreto Leite, que tem a idade do Sr. Mário Nunes, e os Srs. Paulo Francis e Henrique Oscar, que são garotos, não há diferença. Diga-se a verdade total: não são novos nem velhos. São burros. Tanto faz que tenham 15 ou 80 anos. A burrice os isenta do tempo. Vão se atirar contra *Sortilégio*. Mas nada impedirá que o mistério negro entre para a escassa história do drama brasileiro. (Última Hora, 26 de agosto de 1957)

Esse drama – que, como previu Nelson, não recebeu compreensão nem simpatia da crítica – foi uma das primeiras encenações do TEN.



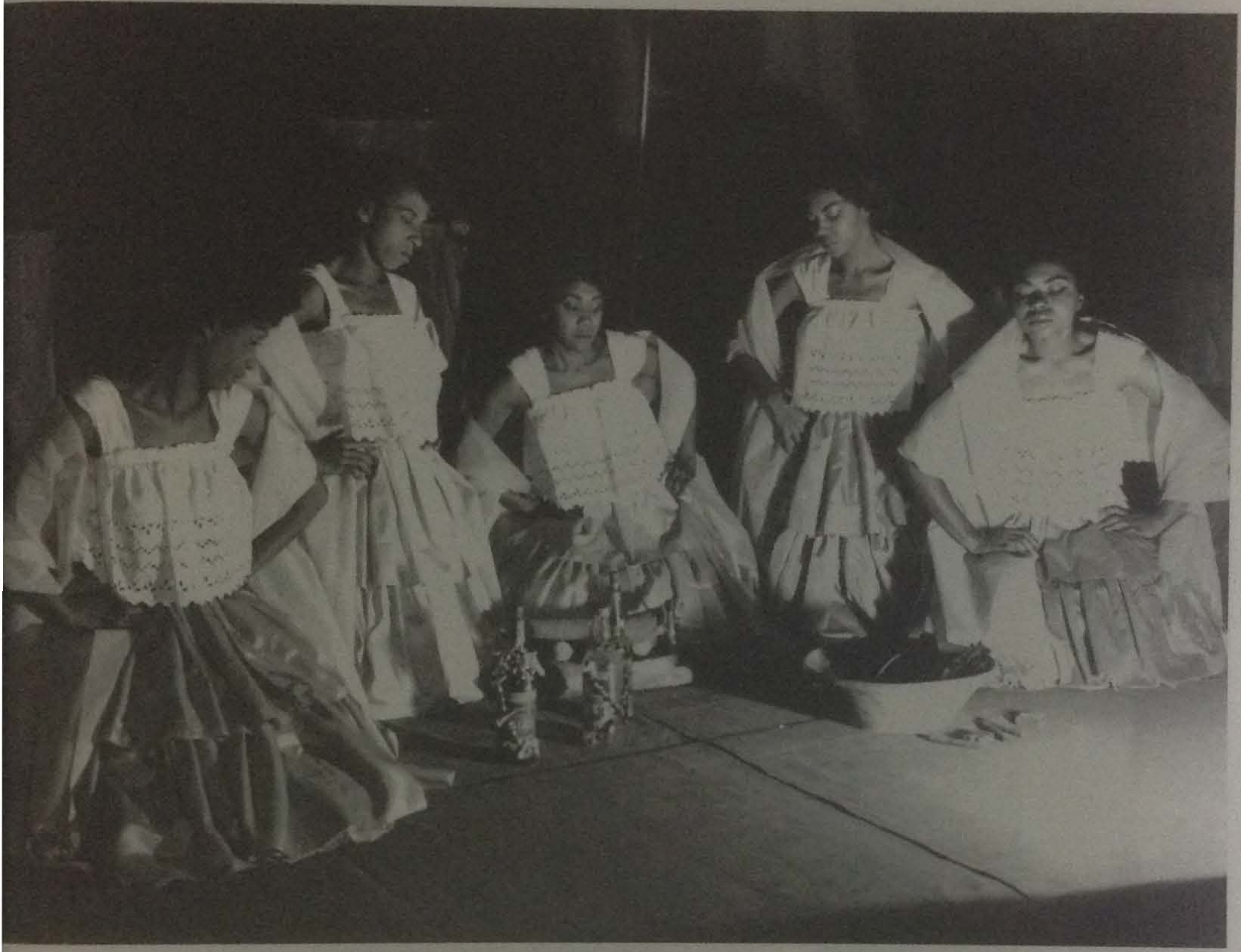
Tomás Santa Rosa

Acervo MIS – RJ

Sortilégio (1957)

Helba Nogueira, Anôa, Ana Peluci, Edi dos Santos, Marlene Barbosa e Conceição do Nascimento, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro

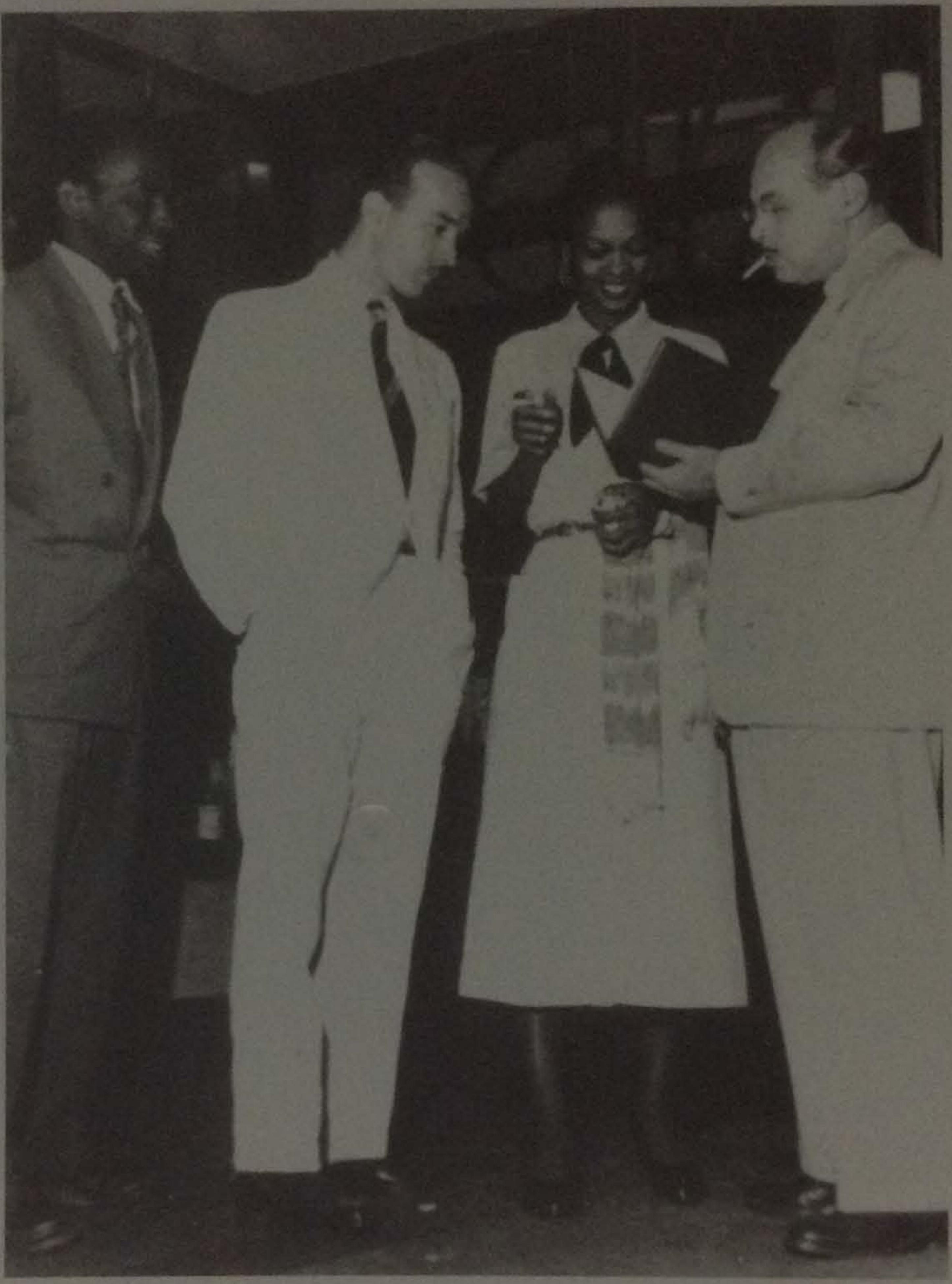
Acervo MIS – RJ



TEORIA DAS IAÔS

Amôa, Ana Peluci, Edi dos Santos, Marlene Barbosa e Conceição do Nascimento na peça Sortilégio (1957), no Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Acervo MIS – RJ



Santa Rosa, Ruth de Souza, Ironides e
um amigo na porta do Vermelhinho

Acervo MIS – RJ

O ANTI-NELSON RODRIGUES (1973)
Bléc Bêrd Produções Artísticas

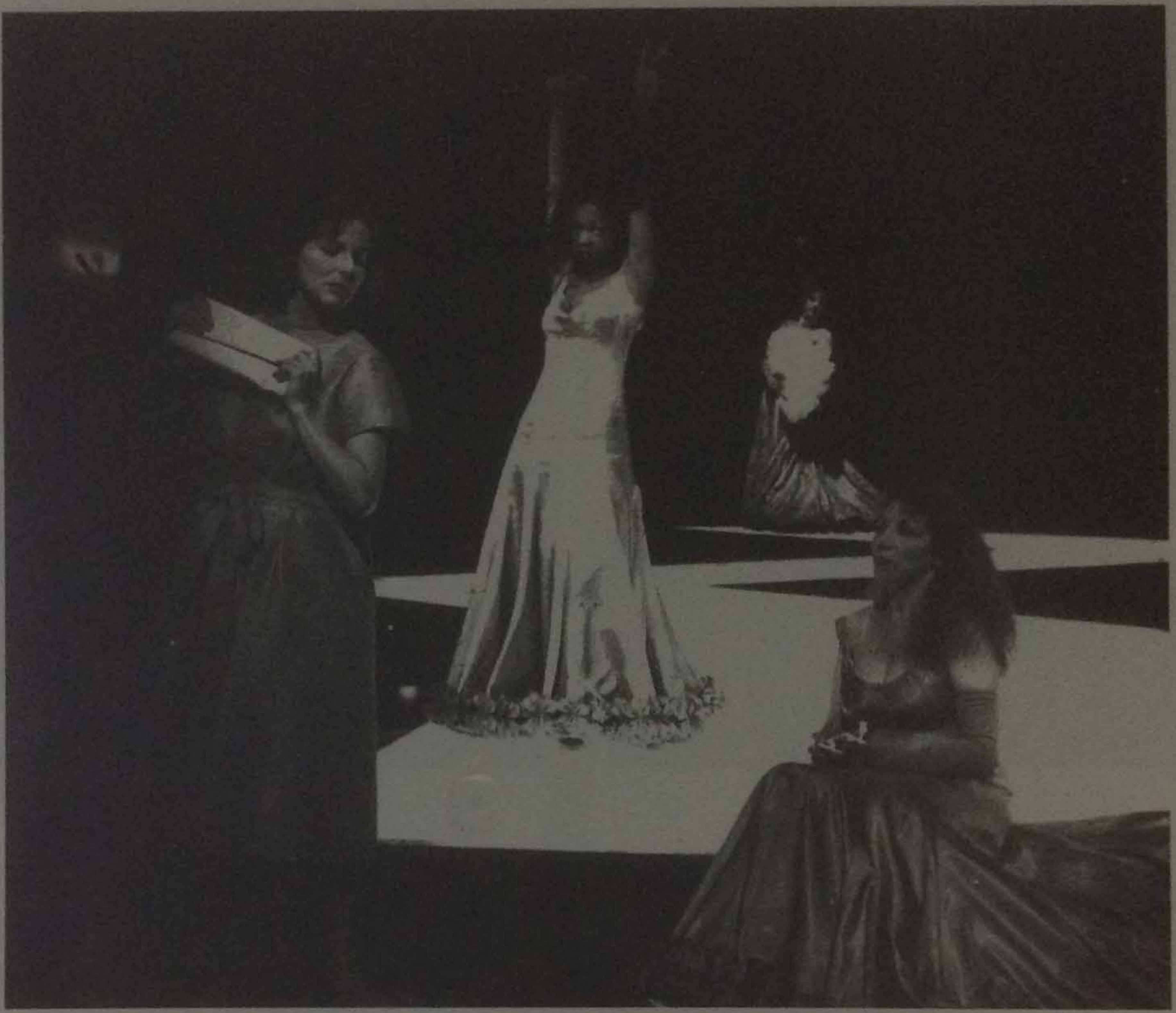
Direção de Paulo Cesar Pereio, com Iara Jati no Teatro TNC, Rio de Janeiro

Acervo Foto Carlos, FUNARTE/Centro de Documentação

VESTIDO DE NOIVA

De Nelson Rodrigues, a cenografia da primeira montagem foi criada por Tomás Santa Rosa

Acervo Foto Carlos, FUNARTE/Centro de Documentação



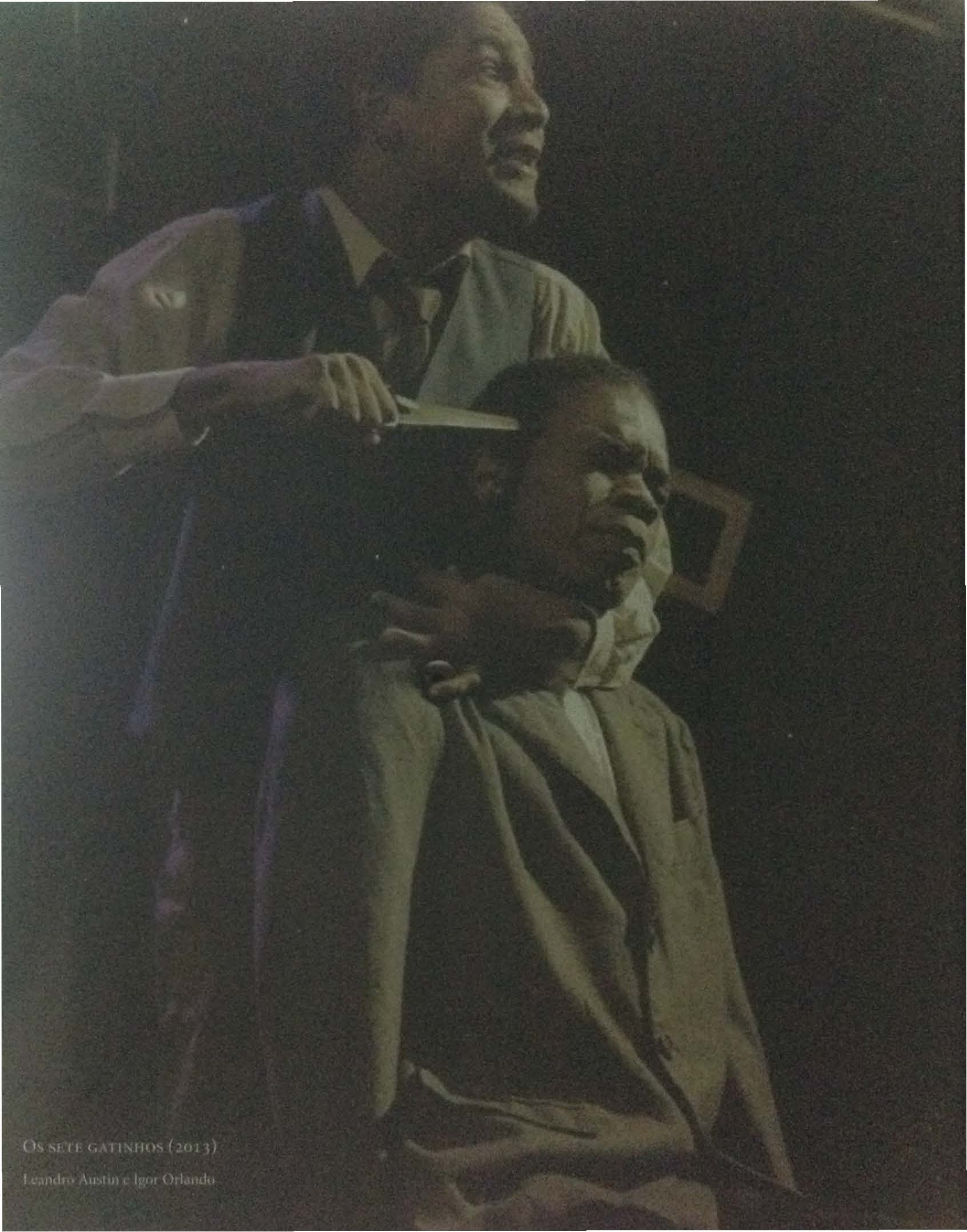
VESTIDO DE NOIVA
Companhia Nydia Licia – Sergio Cardoso

Ruth de Souza com Nydia Licia e Nieta
Junqueira, Teatro Sérgio Cardoso

Acervo pessoal

Os sete gatinhos (2013)

Direção de Lionel Fischer e Julia Stockler,
com Leandro Austin, Renata Allfaia e Ieres
Alves, Teatro O Tablado



Os sete gatinhos (2013)

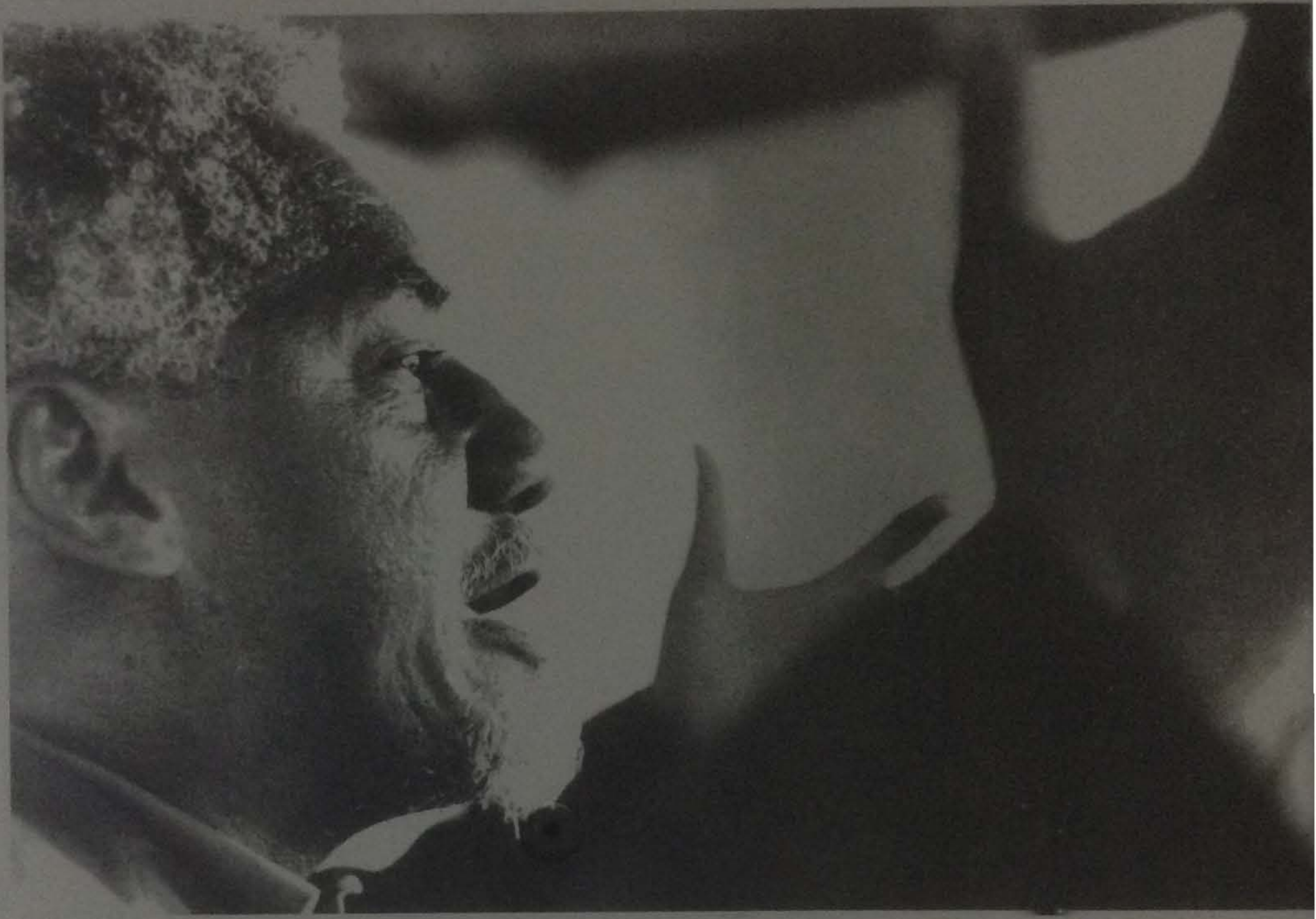
Leandro Austin e Igor Orlando

4

Artista igualmente múltiplo e incansável – poeta, pintor, ator, dramaturgo, artesão, folclorista – foi o pernambucano Solano Trindade (1908-1974). Caminhou muito até fundar, em São Paulo, em 1954, o Teatro Popular Brasileiro. Mal saído da adolescência, optou pela militância no Partido Comunista, a que permaneceu filiado até a morte, em 1974. Tinha uma conhecida resistência filosófica a ganhar dinheiro, mesmo se relacionando com a nata da intelectualidade carioca e paulista. Por um curto tempo se sentiu atraído pelo palco e pelo cinema, acabando por seguir a determinação de se consagrar inteiramente à criação do teatro popular, baseado e inspirado nos folguedos que amava desde garoto – o maracatu, o bumba-meu-boi, o pastoril – aprendido com o pai, sapateiro, e a mãe, operária e doceira, ambos de luta.

Solano tirou do nada uma vila paulista, Embu, para transformá-la num centro de arte popular. Seu grupo teatral *mambembou* na Europa, mas ele voltava sempre à sua casa de negro pobre, requisitado por artistas célebres e poderosos. Estes seus versos são como um testamento:

> Quando eu tiver bastante pão
> Para meus filhos
> Para minha amada
> Pros meus amigos
> E pros meus vizinhos
> Quando eu tiver
> Livros para ler
> Então eu comprarei
> Uma gravata colorida
> Larga



SOLANO TRINDADE

MARACATU
NAÇÃO
CAMBINDA

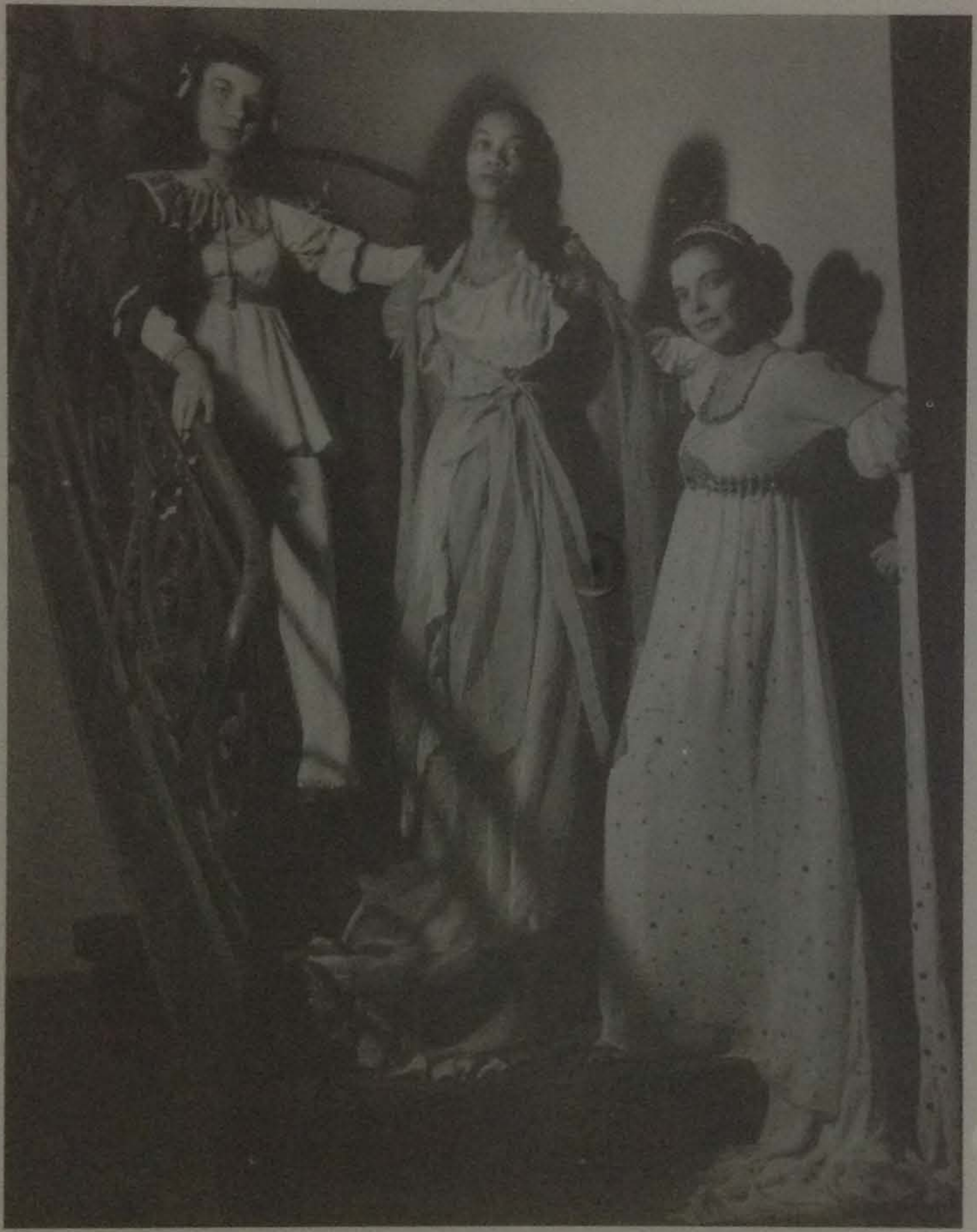
MARACATU NAÇÃO CAMBINDA

Teatro Popular Solano Trindade

Bonita
E darei um laço perfeito
E ficarei mostrando
A minha gravata colorida
A todos os que gostam
De gente engravatada...

História igualmente emblemática foi a do dramaturgo Ubirajara Fidalgo, morto aos 37 anos (1986), quando atingia a maturidade artística. Fidalgo fez muita coisa em sua curta vida – quase uma sina dos dramaturgos negros contemporâneos – , foi bailarino, figurinista, professor, mas prevaleceu nele, todo o tempo, a vontade de um teatro político negro. Teve sua própria companhia, o TEPRON (Teatro Profissional do Negro), cuja meta era elevar o artista negro ao mesmo patamar do culto. Evitou a folclorização e a diminuição da sua arte, pondo em cena a condição humana implicada, por assim dizer, nos problemas raciais que admitia e enfrentava como militante do movimento negro. Encenou *Otelo*, de Shakespeare, como ator e diretor; *A boneca da Lapa* e *Tuti*, de sua autoria, que ficou um ano em cena, entre outros. Foi também um organizador, ajudando a fundar o IPCN (Instituto de Pesquisa das Culturas Negras) e a ACAAN (Associação Cultural de Apoio às Artes Negras).

Caso notável é o de Elisa Lucinda, combinação bem sucedida de poeta, dramaturga, atriz e cantora. É como se nela se restabelecesse a unidade essencial da representação. Suas performances impressionaram vivamente, por vinte anos ou mais, espectadores de arte de rua – Elisa costumava se apresentar em praias da zona Sul – até chegar ao teatro, à televisão e ao cinema. Tem um público cativo, inumerável, para suas apresentações em palcos, festivais e recitações, no país inteiro. O talento de Elisa criou o seu público:



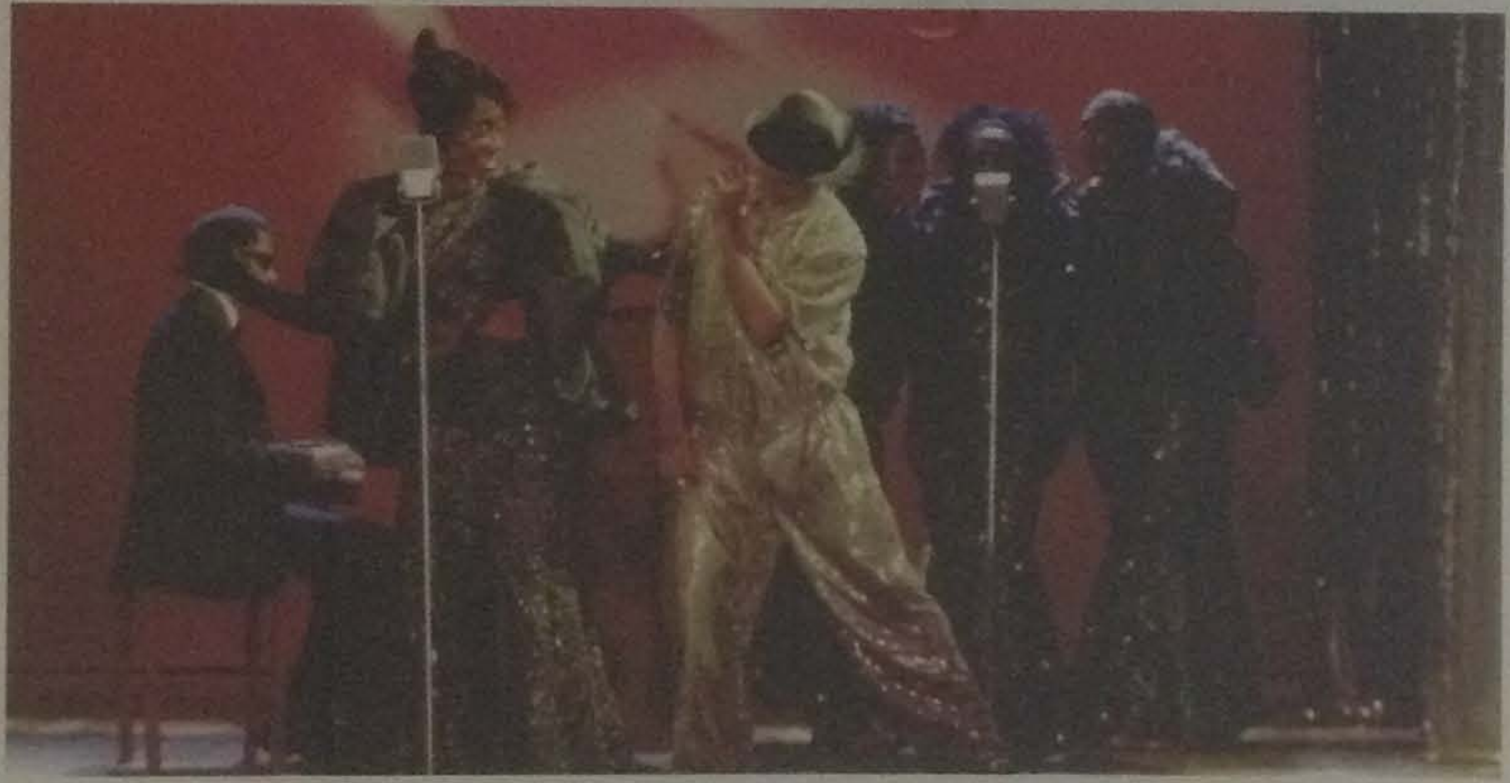
FESTIVAL DE SHAKESPEARE DO
TEATRO ESTUDANTIL (1949)

Ruth de Souza com Sonia Oiticica e Silvia
Orthoff numa cena de Otelo

Acervo pessoal

Olhe aqui, olhos de azeviche
Vamos acertar as contas
Porque é no dia de hoje
Que cê vai embora daqui...
Mas antes, por obséquio,
Quer me devolver o equilíbrio?
Quer me dizer por que cê sumiu?
Quer me devolver o sono, meu doril?
Quer se tocar e botar meu marcapasso pra consertar?
Quer me deixar na minha?
Quer tirar a mão de dentro de minha calcinha?
Olhe aqui, olhos de azeviche:
Quer parar de torcer pro meu fim
Dentro do meu próprio estádio?

Dentre os artistas negros mais consagrados no Brasil, nos Estados Unidos e na Europa (Veneza, Viena, Berlim, onde mora), está um menino que dançava em Vila Prudente, um bairro de São Paulo. É Ismael Ivo, tido pela crítica como um dos maiores bailarinos do mundo, casando a pesquisa do corpo negro com a prática do balé clássico. Fazia teatro em São Paulo quando foi descoberto por Alvin Ailey, guru e patrono dos bailarinos negros. Bastou a Ivo um solo em Nova Iorque para ser convidado para temporadas em Viena e Berlim. Esta cidade havia se tornado a Meca das artes de palco.



CASSINO DA URCA (2011)

Direção geral de Paulo Afonso de Lima e direção musical de Delfim Moreira, com Rodrigo Rangel, Lú Gondim e Lino Henrique, no Teatro Ipanema, Rio de Janeiro

Foto: Claudia Ribeiro

RAY CHARLES (2008)

Direção geral de Paulo Afonso de Lima e direção musical de Delfim Claudio da Matta, com Moreira, Lú Gondim, Mauricio Novais, Luana keioze, Patricia Chaves e Vania Love, no Teatro Ipanema, Rio de Janeiro

Foto: Claudia Ribeiro

5

Entre dezembro de 1948 e julho de 1950 (dois anos!), o TEN publicou um jornal de "vida, problemas e aspirações do negro". O número inaugural traz uma entrevista do incondicional aliado do teatro negro, Nelson Rodrigues:

> O jornal: A que atribui o afastamento do negro ou mestiço dos nossos palcos?
>
> Nelson: Acho, isto é, tenho a certeza de que é pura e simples questão de desprezo. Desprezo em todos os sentidos, mas físico, sobretudo. Raras companhias gostam de ter negro em cena; e quando uma peça exige o elemento de cor, adota-se a seguinte solução: brocha-se um branco. Branco pintado – eis o negro do teatro nacional. Claro, não devemos contar uma ou outra exceção. Mas isto não constitui uma regra. É preciso uma ingenuidade perfeitamente obtusa ou uma má fé cínica para se negar a existência do preconceito racial nos palcos brasileiros. A não ser no Teatro Experimental do Negro, os artistas de cor, ou fazem moleques gaiatos, ou carregam bandeja ou, por último, ficam de fora. Por que esta situação humilhante? Vejamos alguns dos motivos mais nítidos. Em primeiro lugar, subestima-se a capacidade emocional do negro, o seu ímpeto dramático, a sua força lírica e tudo o que ele possa ter de sentimento trágico. Raros admitem que ele possa superar a molecagem e a cachaça. Mas tais preconceitos nada representam diante do preconceito maior e mais irredutível, que é o da cor. Qualquer artista branco toma café com um colega negro

> e brinca e diz piada. Mas isto não implica, evidentemente, numa igualdade que nunca existiu e que ninguém parece disposto a admitir.
>
> Outra pergunta ao autor branco de *Anjo Negro*: – Os dramas psicológicos e sociais da gente negra podem ser levados ao palco como tema de peças de categoria artística?
>
> – O teatro brasileiro – prossegue Nelson Rodrigues – que é tão pobre, tão vazio, e que vive ainda na sua pré-história, bem que precisava descobrir o negro, seus temas, seus dramas. Por que não fazer "peças negras" da mais alta categoria? Por que não usar sem restrições o talento interpretativo do negro, do mulato? Mas é preciso que eles não tenham apenas função decorativa, mas uma ativa, dinâmica, absorvente participação dramática. Transformar o negro em "herói", integrá-lo no drama, admitir que ele seja trágico – parece-me uma necessidade de nosso teatro moderno.

A longa citação se justifica. Nenhum escritor e dramaturgo no Brasil, branco ou negro, iluminou como o autor de *Bonitinha mas ordinária* a raiz psicológica do nosso racismo. Talvez apenas um outro criador, por coincidência também um "reacionário", Guimarães Rosa – especialmente na novela *Dãolalalão, o devente*. Essa raiz parece estar na sexualidade.

A cada vez que se tenta descrever a trama e o clima de *Anjo negro*, "teatro pestilento" nas palavras do próprio autor, se acrescenta algo que ficou na sombra, falado, mas não dito, e vice-versa.

Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, historiadores do teatro, acham que o motor da trama de *Anjo negro* é a vingança:

Ismael (o protagonista) quer vingar-se da mãe e de Deus por ter nascido negro. (...) "Só desejei o ventre das mulheres brancas... Odiei minha mãe, porque nasci de cor... Invejei Elias (o irmão de criação) porque tinha o peito claro... Agora estou pagando... Um Cristo preto marcou minha carne... Tudo porque desprezei o meu suor..."

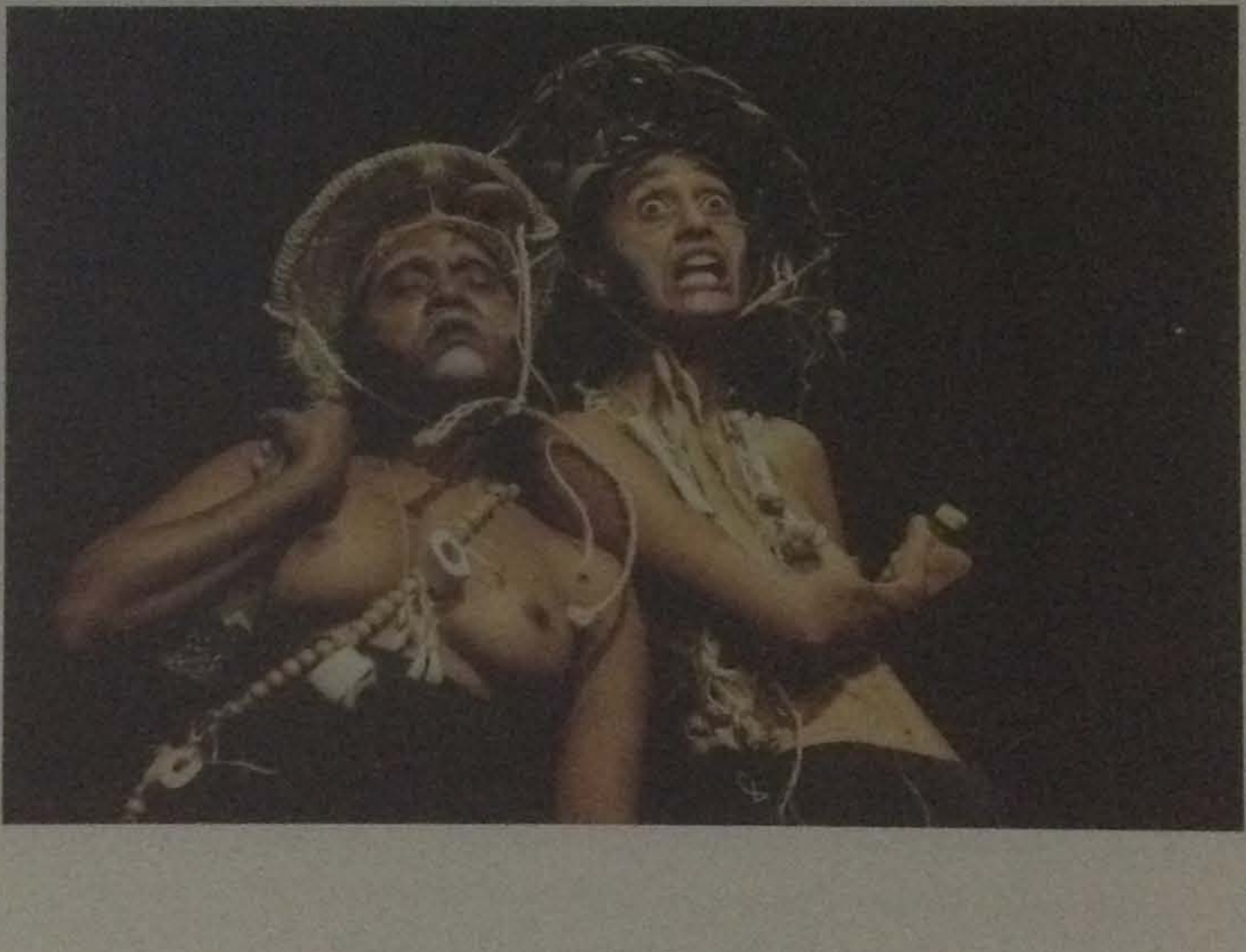
Paralelas à vingança de Ismael, correm as vinganças da tia e de Virgínia, sua mulher. A tia a entregou ao preto Ismael porque sabia que vingava (ou procurava vingar) a filha que se enforcou quando viu, juntamente com a mãe, que o noivo beijava Virgínia. Ismael a desejava porque era branca e bonita, e ela não o queria. Em sua vingança, Virgínia revolta-se e, como Medeia, mata um a um os filhos que pare de Ismael. O irmão branco, que Ismael cegou, vai visitá-la por uma noite e reproduz o tema criando novas situações: ao mesmo tempo que permite a Virgínia a possibilidade de ter um amante, cava a sua própria morte e deixa-lhe uma filha. Não cessam nem o ódio de Ismael nem as tentativas de vingança da tia de Virgínia. A história contém um embrião de peças que, como *Doroteia*, são centradas na neurose de solteiras e casadas: é que são cinco as filhas da tia, todas solteiras, e somente à mais nova é permitido casar. Mesmo assim, Virgínia rouba-lhe o noivo. Porém, a vingança jamais se realizou pelos caminhos que a tia traçou, ou seja, a morte de Virgínia.

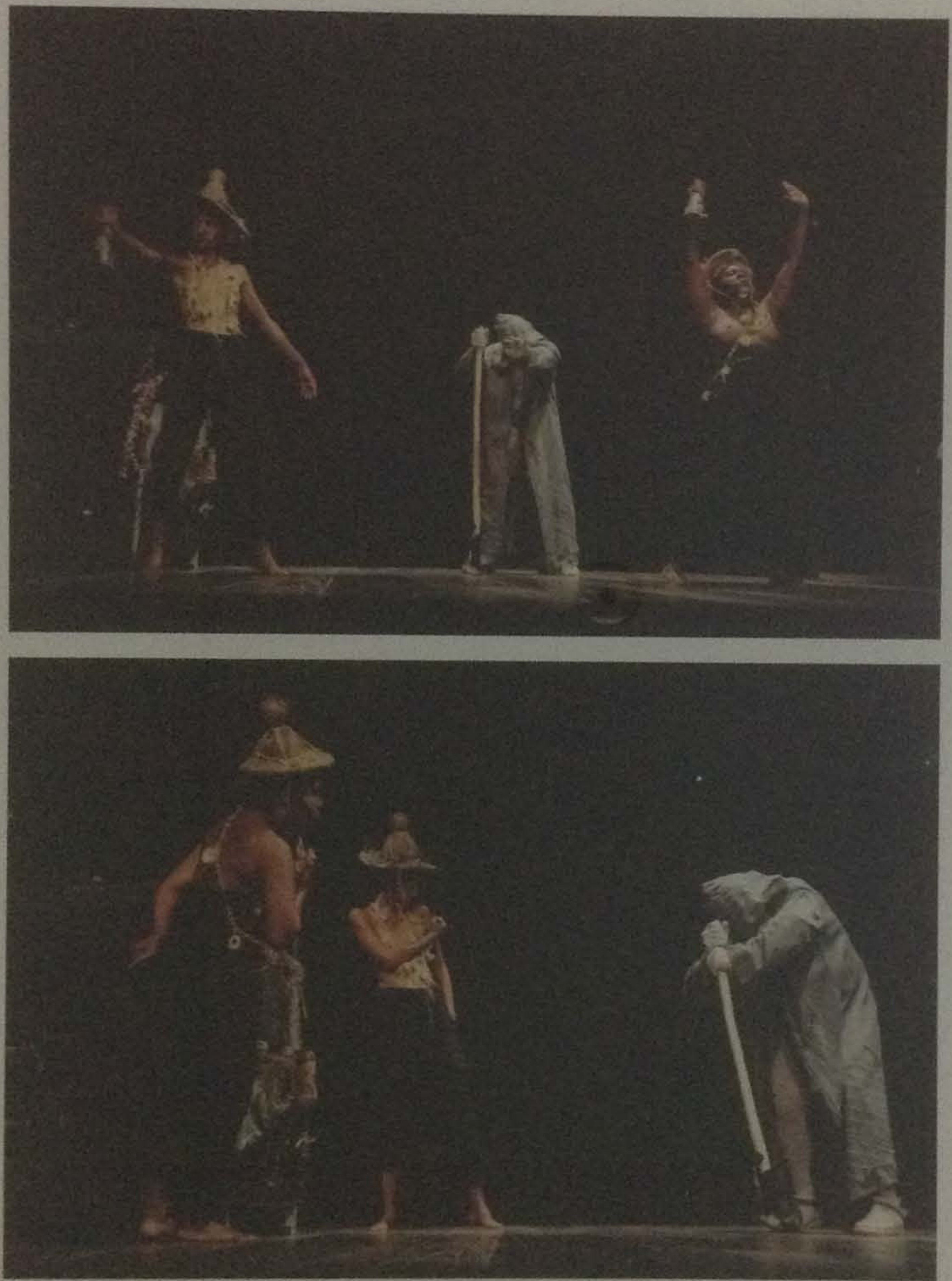
O filho que resulta da segunda traição é uma menina, cuja história vai concluir o desfile de ódios e violências. Ismael nota que Virgínia o queria homem para, além de tudo, tê-lo como amante. (...) Surge então, aí, um pretexto para nova vingança de Ismael, que se torna pai e amante da filha. Para

> executar seu plano, cega-a, pois assim poderia convencê-la de que só ele é branco e todos os outros homens são pretos e maus. Mas Ismael e Virgínia se reconquistam e a filha é encerrada viva num mausoléu de vidro.
>
> Um deus preside à tragédia da cor de Ismael e à sua revolta perversa e insaciável. Por outro lado, a vingança contra os filhos, o incesto e o medo de ficar insepulto completam as nuanças gregas da tragédia. (Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha. *História do teatro brasileiro*, Editora UFRJ-FUNARTE, 1996, pgs. 499, 500)

Anjo negro é uma tragédia moderna. Um coro comenta a ação: sentadas em semicírculo, estão dez senhoras pretas, cuja função é, por vezes, profética; têm sempre tristíssimos presságios. Rezam muito, rezam sempre. Não há tragédias sem maldições, e elas sobram nesse espetáculo. A tia amaldiçoa Virgínia por levar a prima ao suicídio, a mãe de Ismael o amaldiçoa por renegar a própria raça... Nas três crianças afogadas pela mãe (Virgínia) se cumprem as maldições contra o preto e a branca que ousaram casar.

As duas margens históricas do teatro negro brasileiro, como vimos, são: a do palco (até metade do século 20), em que ele só aparece no teatro "do outro"; e a de rua, em que ele é dominante. Mas há uma terceira margem: a do teatro de palco contemporâneo, escrito, produzido e encenado por artistas negros, inaugurado pelo TEN. (Lembremos que, neste livro, negro e branco não são raças, ou sequer etnias, mas indumentárias sociais, históricas, culturais e fenotípicas.)





ANJO NEGRO

O Poste Soluções Luminosas

De Nelson Rodrigues. com Agrinez Melo,
André Caciano e Naná Sodré

Foto: Fernando Azevedo

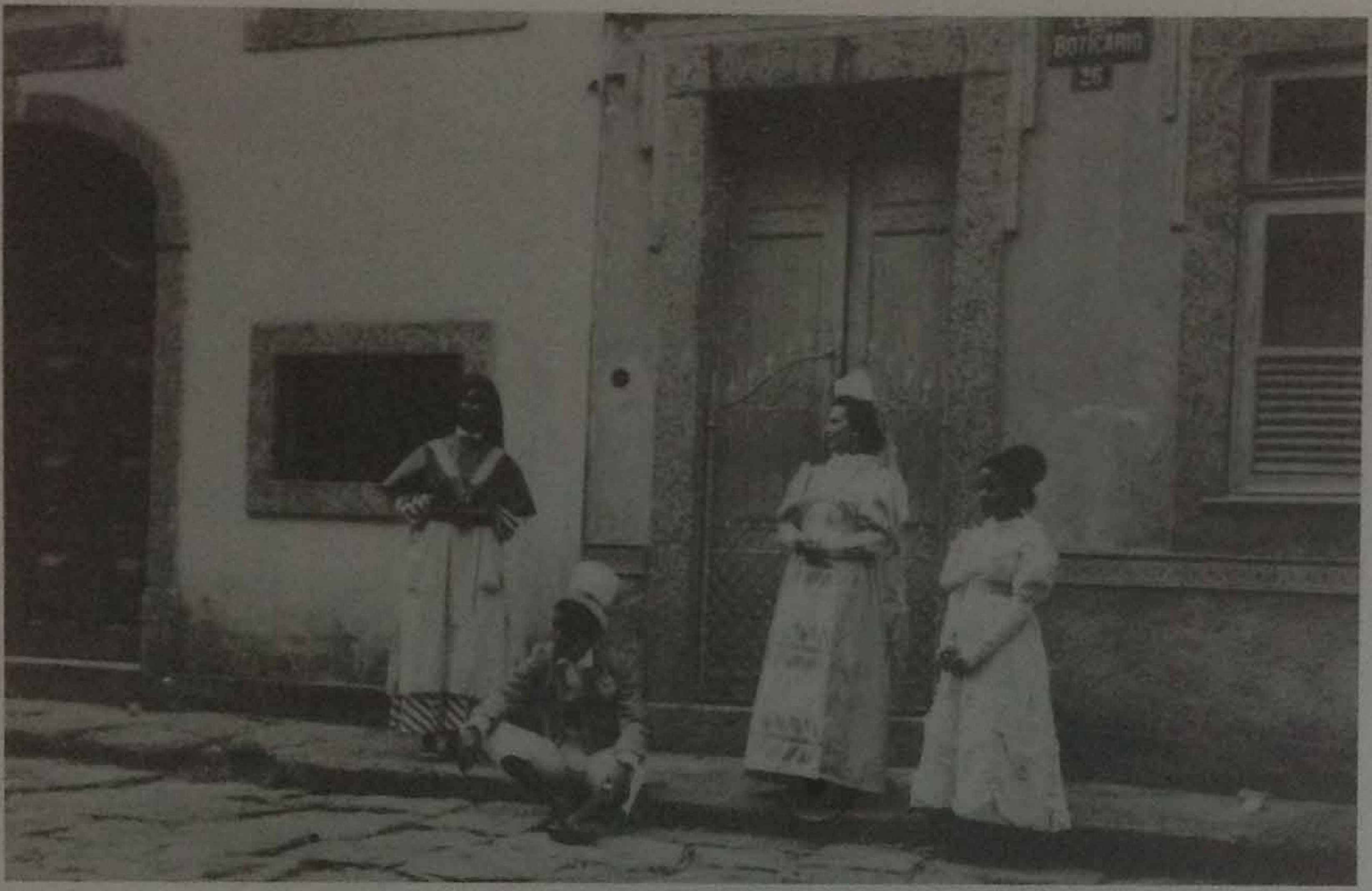
6

O golpe civil-militar de 1964 foi um muro de contenção da revolução brasileira – conjunto de reformas de base projetadas pelo governo Goulart para concluir a nação. Foi uma contrarrevolução, embora reivindicasse o nome de revolução redentora. A agitação política que vinha de 1960 continuou, porém, até a ditadura erguer, em 1968, outro muro, este infranqueável, com o Ato Institucional número 5. Foi o tempo de apogeu da música, do cinema e do teatro de protesto.

Em 1966 atores e intelectuais negros se juntaram em algumas partes do país visando a retomar o impulso que se anunciara nos anos de 1962 e 63, com o Centro Popular de Cultura e, no Rio, com o Teatro Jovem, formado por intelectuais, atores e músicos populares. Alguns desses eram negros e estavam dispostos a prosseguir no movimento geral, desde que pudessem se organizar e lutar como negros. Invisíveis para a direita, segura de não haver um problema do negro no Brasil, e para a esquerda, temerosa de dividir suas forças num momento de recuo político, e cansados de denúncias retóricas, resolveram agir – fundar um grupo teatral de negros. Sua ligação com o TEN não era de filiação direta, mas aparecia como um segundo capítulo da mesma luta.

Tudo começou quando a Administração Regional que incluía os bairros de Laranjeiras e Cosme Velho resolveu ativar o Largo do Boticário, ponto turístico da cidade. Ela fez encenar ali um espetáculo teatral musical, *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, com adaptação de Millôr Fernandes e com numeroso elenco negro.

O espetáculo inusitado juntou os que se reuniam no Teatro Jovem com aqueles que desejavam fazer teatro, egressos alguns do TEN e que só conseguiam papéis de figurantes – criadas, recadeiros, porteiros, carre-



MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS

De Manuel Antônio de Almeida, com adaptação de Millôr Fernandes gadores, mulatas... Os únicos brancos do elenco, por exigência de Millôr, eram os escravos da trama. A plateia, em arquibancada à volta do Largo, morria de rir quando Seu Manoel (Jorge Coutinho) se virava para dentro, "Vem cá, crioulo!" e vinha correndo um ator branco. No elenco, Procópio Mariano, Zeli Ribeiro, Gracinda Freyre, Esmeralda Barros, Cléa Simões, Miguel Neves, Xica Xavier, Clementino Kelé e outros; figurinos de Kalma Murtinho. Encerrada a temporada, parte do elenco (Milton Gonçalves, Jorge Coutinho, Antônio Pitanga, Zózimo Bulbul, Haroldo de Oliveira, Procópio Mariano, Edy Lima e Joel Rufino) se constituiu em companhia, o Grupo de Ação. Mais tarde, seus componentes se deram conta de que, lamentavelmente, era o mesmo nome dos bandos de assalto do fascismo italiano. O animador do Grupo de Ação, seu mentor e figura principal, foi Milton Gonçalves, mais conhecido como ator televisivo. Milton, no entanto, teve uma carreira típica de ator negro.

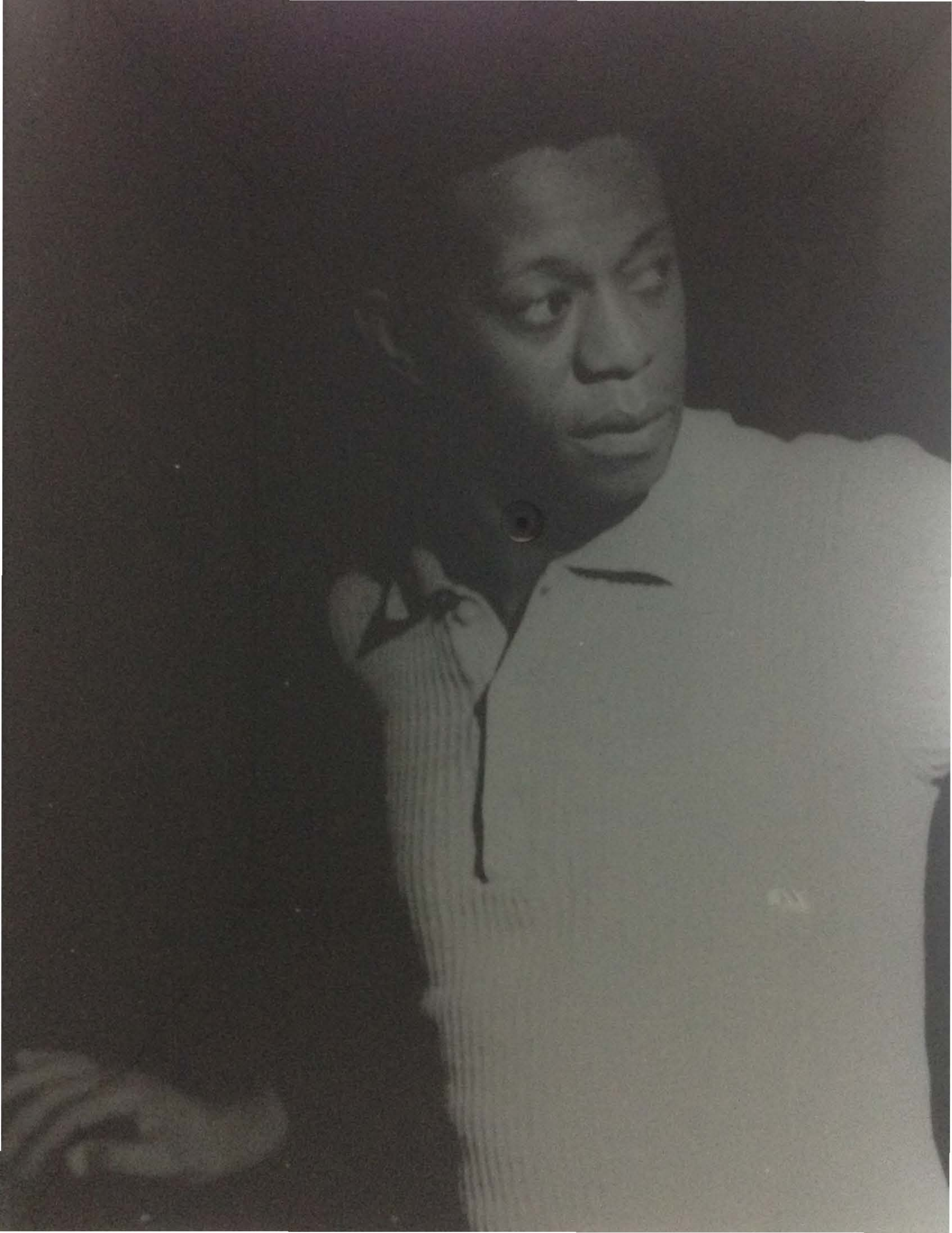
Ainda sob os holofotes da mídia, o Grupo de Ação alugou o pequeno teatro Carioca, na Rua Senador Vergueiro. Não conseguiu patrocínio para um novo espetáculo e procurou fazer render o espaço do teatro alugando-o a sessões de cinema, um ou outro espetáculo semiamador, acabando por encenar às suas próprias custas, e sob vigilância policial, *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal, até que as contas o obrigassem a encerrar o contrato.

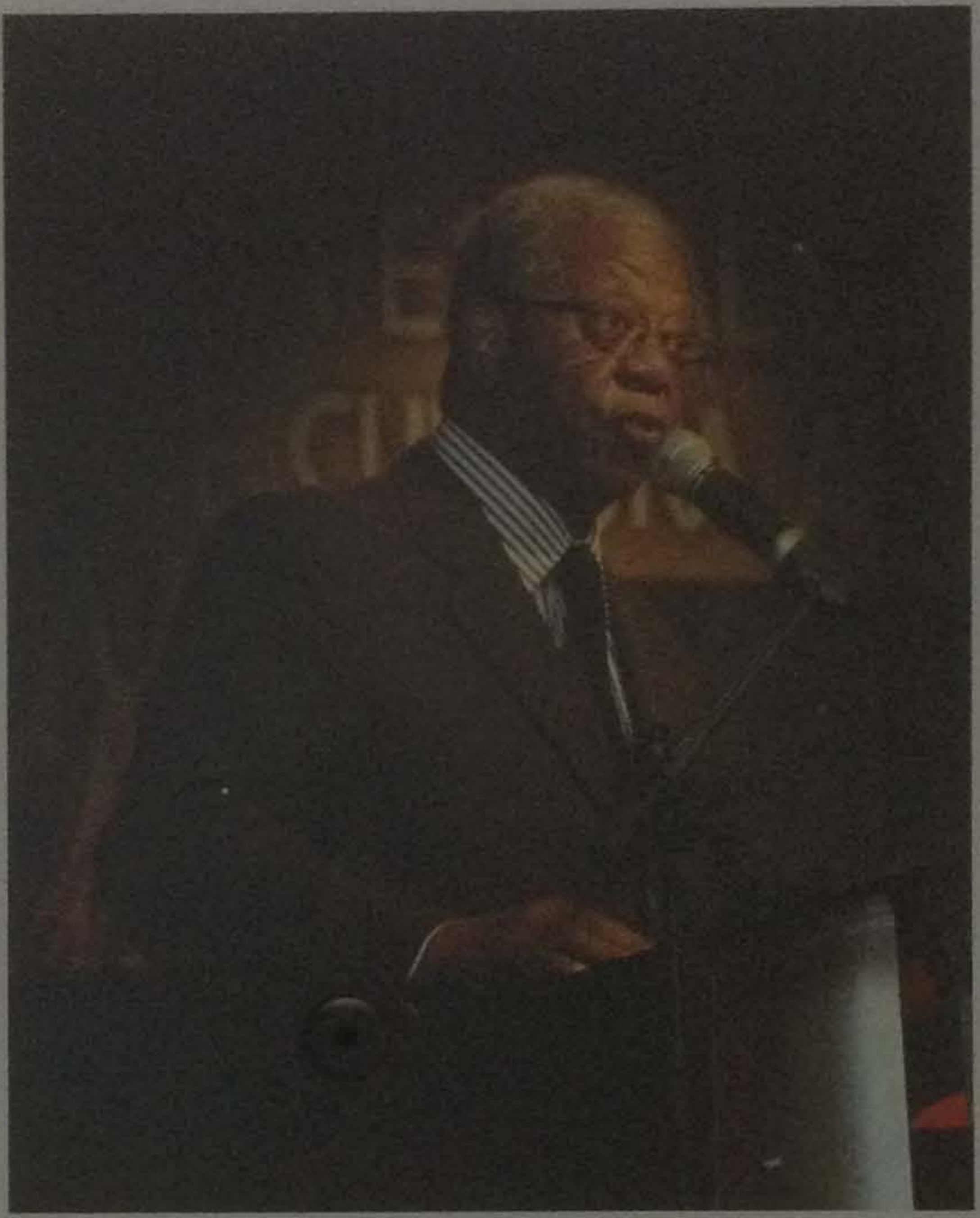
em América injusta (1966)

De Martin B. Duberman, dirigida por Nelson
Xavier e Sergio Sanz, Rio de Janeiro

Milton Gonçalves

Acervo Labanca, FUNARTE/Centro de
Documentação





Milton Gonçalves

ARENA CONTA ZUMBI (1976)

Ensaio do musical de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de Fernando Peixoto, direção musical de Dori Caymmi e Edu Lobo, Rio de Janeiro

Acervo Foto Carlos, FUNARTE/Centro de Documentação

7

Há um formigueiro de grupos e ações teatrais negros contemporâneos no Brasil. Revelam uma vontade imperiosa de fazer teatro – no palco, no coreto, na rua, na rodoviária, no clube, nos centros comunitários, nos pontos de cultura, nas faculdades, nos festivais, nos colégios, nas igrejas, nos sindicatos, nos blocos e nas escolas de samba. O negro revela nessa vontade um dos traços mais notáveis de suas culturas, a capacidade de criar e organizar a partir de um quase nada– na culinária, no vestuário, na arquitetura, na escultura e na arte plástica em geral.

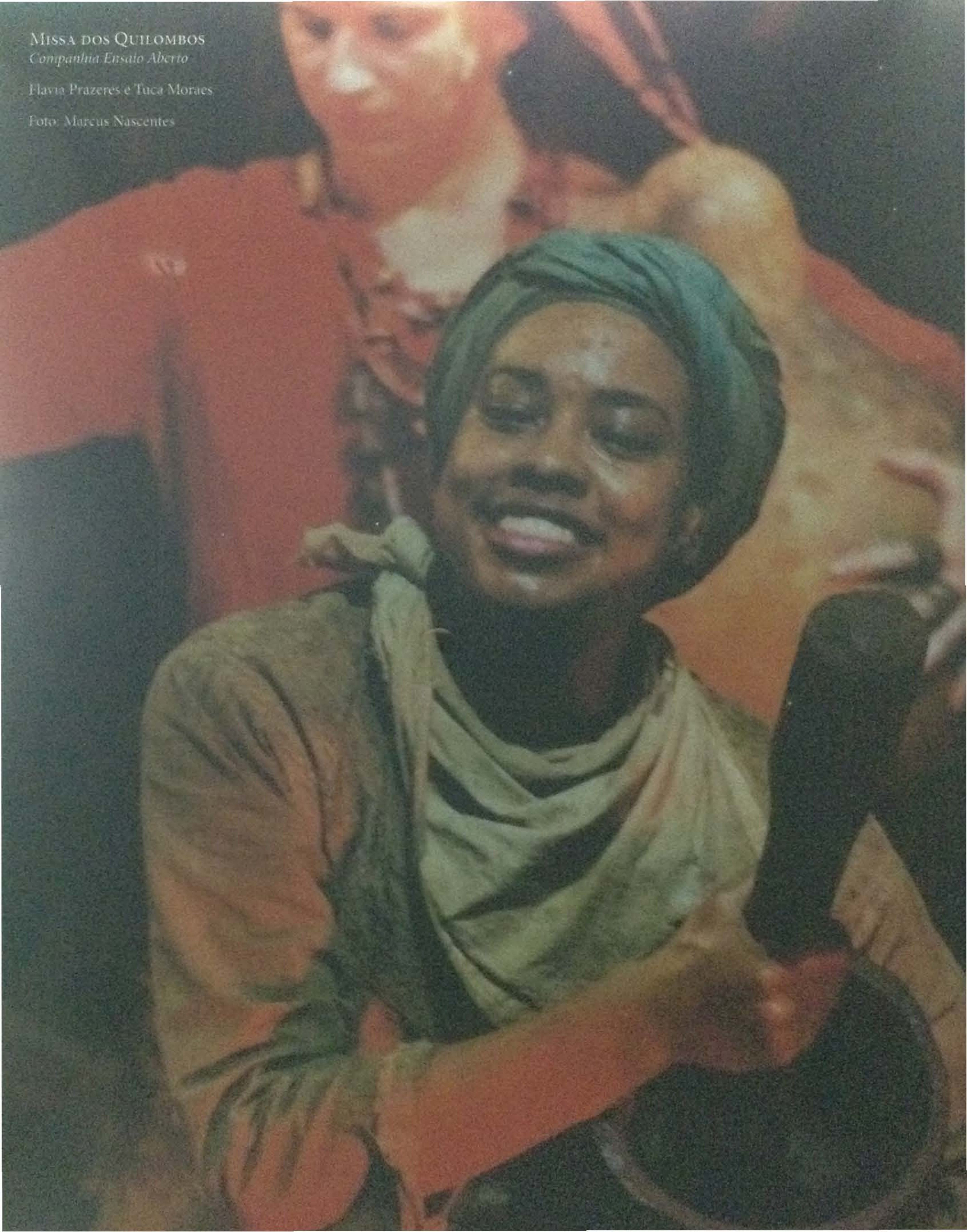
A vontade de teatro não é nova, apenas, nesse início de século, com o triunfo da sociedade do espetáculo – em que só existe o que aparece – ela se expandiu e consolidou. É como se, parados pelas barreiras do teatro propriamente dito, dramaturgos, atores, diretores, produtores negros procurassem estradas vicinais para continuar a viagem. Como lembrou Brecht, o presente, mesmo quando ruim, é sempre melhor que o passado. Há coisas ingênuas, discursivas, sem dramaturgia, ânsia de dizer muito em pouco tempo no teatro feito por negros na atualidade, mas isso é bem melhor do que nas fases anteriores em que ele era o ausente ou o objeto.

Apresentaremos, na sessão seguinte, alguns grupos, espetáculos e artistas negros. Como dissemos, só uma pesquisa exaustiva, uma verdadeira história do negro no teatro brasileiro cobriria a extensão e a variedade desses grupos, espetáculos e artistas. Aqui, nos contentaremos com alguns exemplos, os mais eloquentes a nosso ver – mas, não certamente, os mais importantes. A importância de uma obra ou de um ato dramático depende de diversos fatores, inclusive da pretensão legítima do artista. Em geral, o valor artístico só pode ser ajuizado com certo distanciamento no tempo e a explosão do teatro negro contemporâneo não tem mais que duas gerações. Alguma lacuna que se notar aqui não significa, portanto, avaliação crítica ou atestado de desimportância.

OS NEGROS
Cia Black e Preto

Patrícia Costa, Sérgio Menezes, Nivea Helen,
Maurício Gonçalves e Sarito Rodrigues

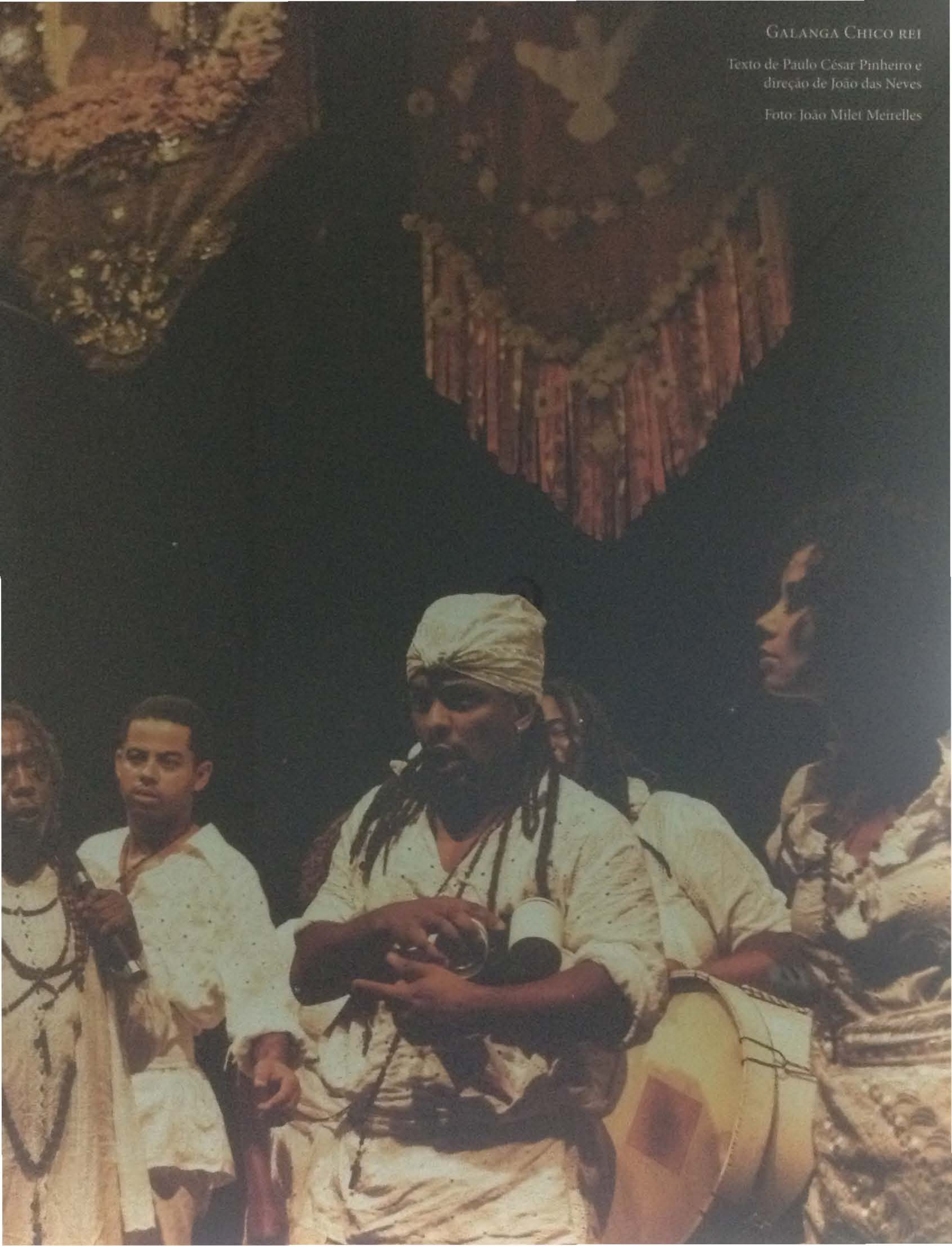
Foto: Vantoen Jr.



Missa dos Quilombos
Companhia Ensaio Aberto

Flavia Prazeres e Tuca Moraes

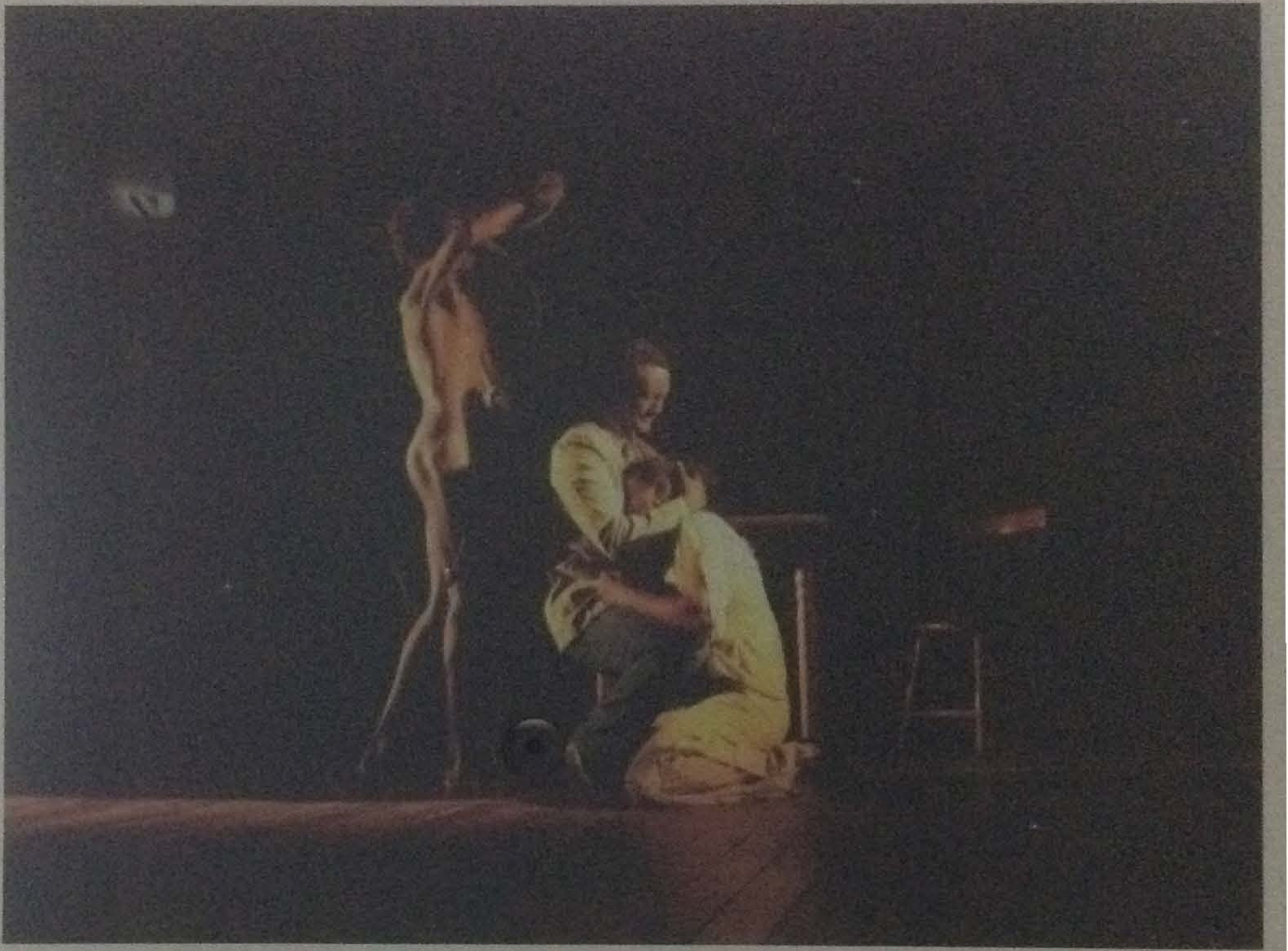
Foto: Marcus Nascentes



GALANGA CHICO REI

Texto de Paulo César Pinheiro e
direção de João das Neves

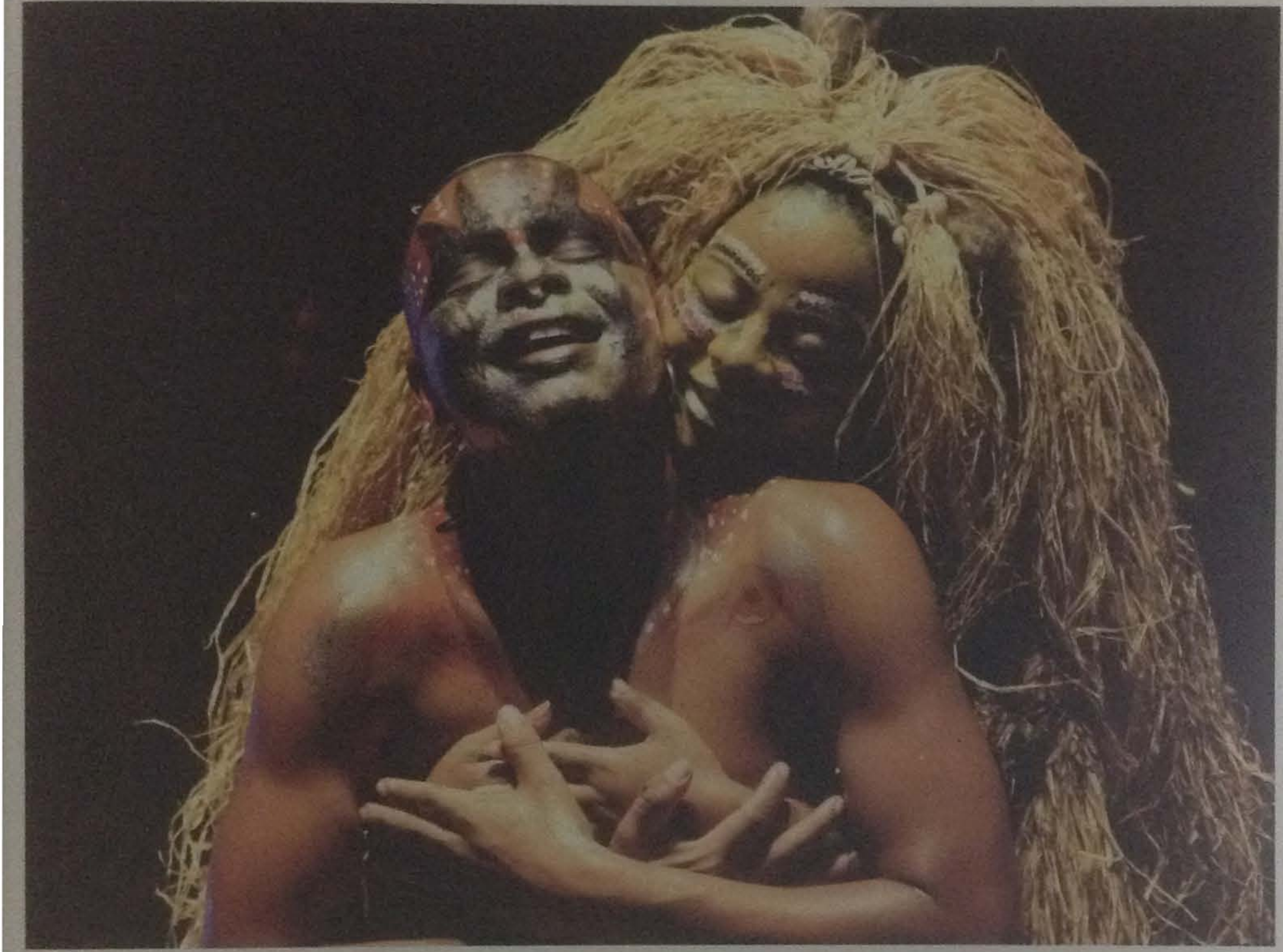
Foto: João Milet Meirelles



TRANSEGUN
Grupo Caixa-Preta

Anderson Simões, Márcio Oliveira e
Adriana Rodrigues

Foto: Carlos Cruz



Sirê obá – a festa do rei

Grupo NATA

Nando Zâmbia e Fabíola Julia

Foto: Andréa Magnoni

COMPANHIAS, GRUPOS E ESPETÁCULOS TEATRAIS

O grupo **Bando de Teatro Olodum**, em 1992, encenou *Ó paí, ó*. O assombro foi semelhante à estreia de *Figural*, de Antônio Nóbrega, no Sudeste, dois anos antes. Havia vida inteligente no teatro brasileiro e, necessariamente, não estava no Rio e em São Paulo. O Pelourinho deixava de ser o *shopping* a céu aberto para turistas, para exibir, no Teatro Vila Velha, a cidade negra que teimava em viver no fundo de seus cortiços, em suas ladeiras, botequins, associações comunitárias, cultos evangélicos e prostíbulos, rufiões, blocos, baianas de acarajé – o Pelourinho de Jorge Amado, retocado pela reforma urbanística de 1992. E quem respondia pela nova linguagem era um grupo de artistas: os diretores Márcio Meirelles e Chica Carelli, o coreógrafo Zebrinha e o diretor musical Jarbas Bittencourt, além de um elenco que hoje chega a 20 artistas negros.

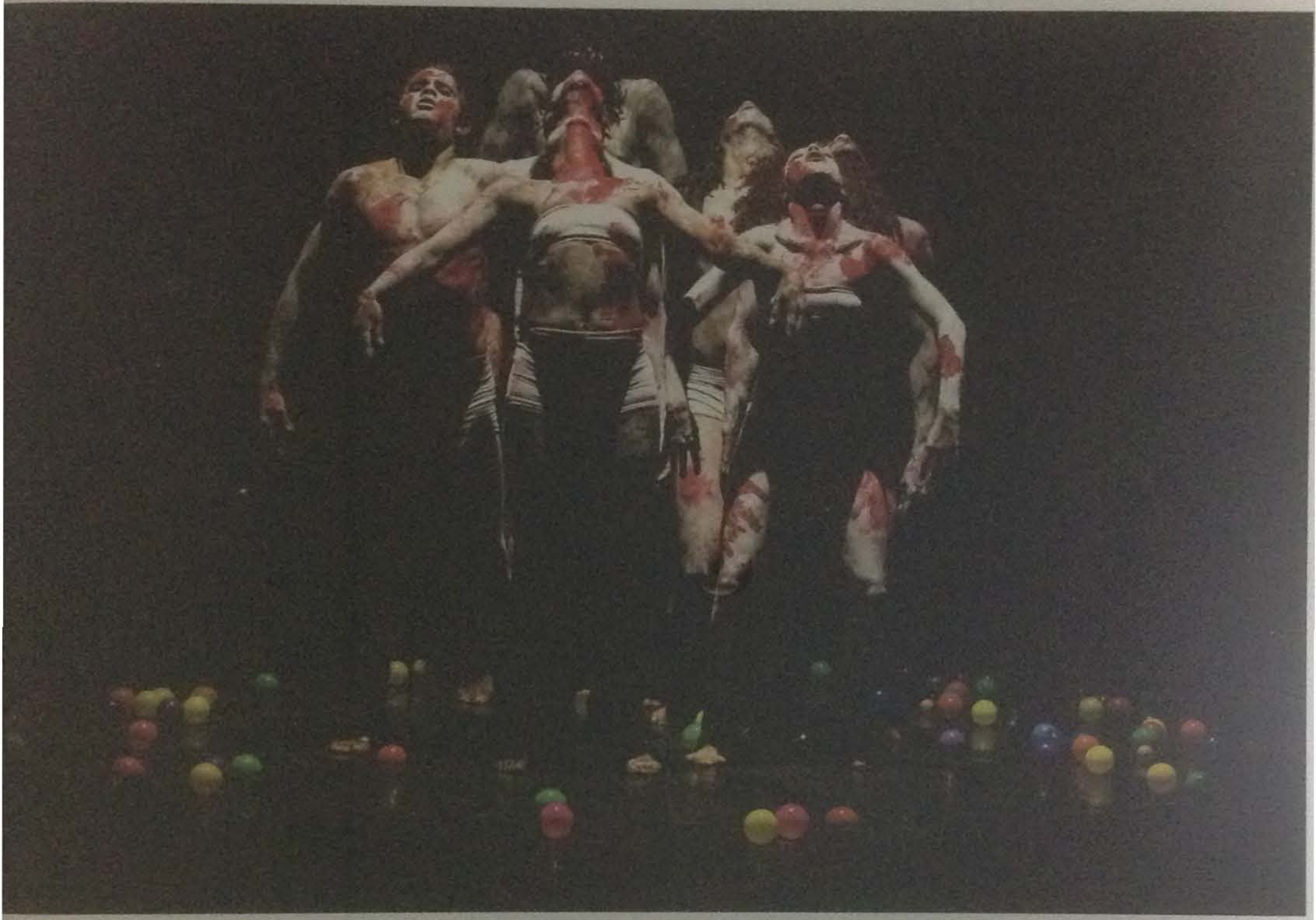
As personagens de *Ó paí, ó* – aliás, um achado como título – apareciam como invasores da própria cidade. A peça se passa num dia típico, a terça-feira da Bênção, que dá ao Pelourinho um ar de feira africana. A coragem e o talento do Bando entusiasmaram e comoveram de tal forma os observadores (Maria Bethânia, Caetano Veloso, Regina Casé, Antônio Risério, por exemplo, não economizaram elogios) que por pouco não se esqueceu da novidade: a vontade comunitária de fazer teatro. Não um teatro qualquer, mas afro-baiano, o que quer dizer negro, poético, musical por definição, ao se expressar na língua falada de Salvador. (Certa vez, o francês Pierre Verger me revelou um contraste que o intrigava – ele, com quarenta anos de Bahia, ainda falava com sotaque francês, enquanto estudantes nigerianos recém-chegados, sem vocabulário em português, mesmo assim já falavam com o sotaque baiano.)

Após uma reencenação do primeiro espetáculo (em 2001), também com sucesso, em colaboração com a Companhia Teatro dos Novos, o Bando encenou *Oxente, cordel de novo?*. Consolidava seu estilo e sua vocação para formar profissionais de teatro, na situação de residentes do Vila Velha. Em 2004, o Bando estreou *O muro*, de Cacilda Póvoas, estreante, a partir da Oficina de Dramaturgia do Royal Court Theatre. O texto fora selecionado para tradução e leitura em Londres, na mostra de nova dramaturgia brasileira. Em julho daquele ano, o grupo participou, com outros, da montagem de *Autorretrato aos 40* – aniversário do Vila Velha. Em 2006, para celebrar os 16 anos de teatro negro e popular, o Bando explorou temas shakespearianos, a começar pela remontagem de *Sonho de uma noite de verão* (1595), e já montada pelo Grupo em 1999, junto com a Companhia Teatro dos Novos, também residente do Vila Velha. Nessa versão, aumentaram as referências culturais da Bahia, a dança e a música de diversos gêneros e estilos, incluindo ritmos afros e "até o *arrocha*".

Em 2007 o Bando criou seu primeiro espetáculo infantojuvenil, *Áfricas*, trazendo à cena a história do povo africano, seus mitos e sua religiosidade. "A peça aborda o universo mítico africano em uma tentativa de suprir a escassez de referenciais africanas no imaginário infantil, povoado de fábulas e personagens eurocêntricos."

Em 2010 estreia *Bença*, tematizando o tempo, a velhice, a ancestralidade. Esse trabalho resultou de pesquisa patrocinada pelo Projeto Manutenção do Bando, vencedor do Edital do programa Petrobras Cultural.

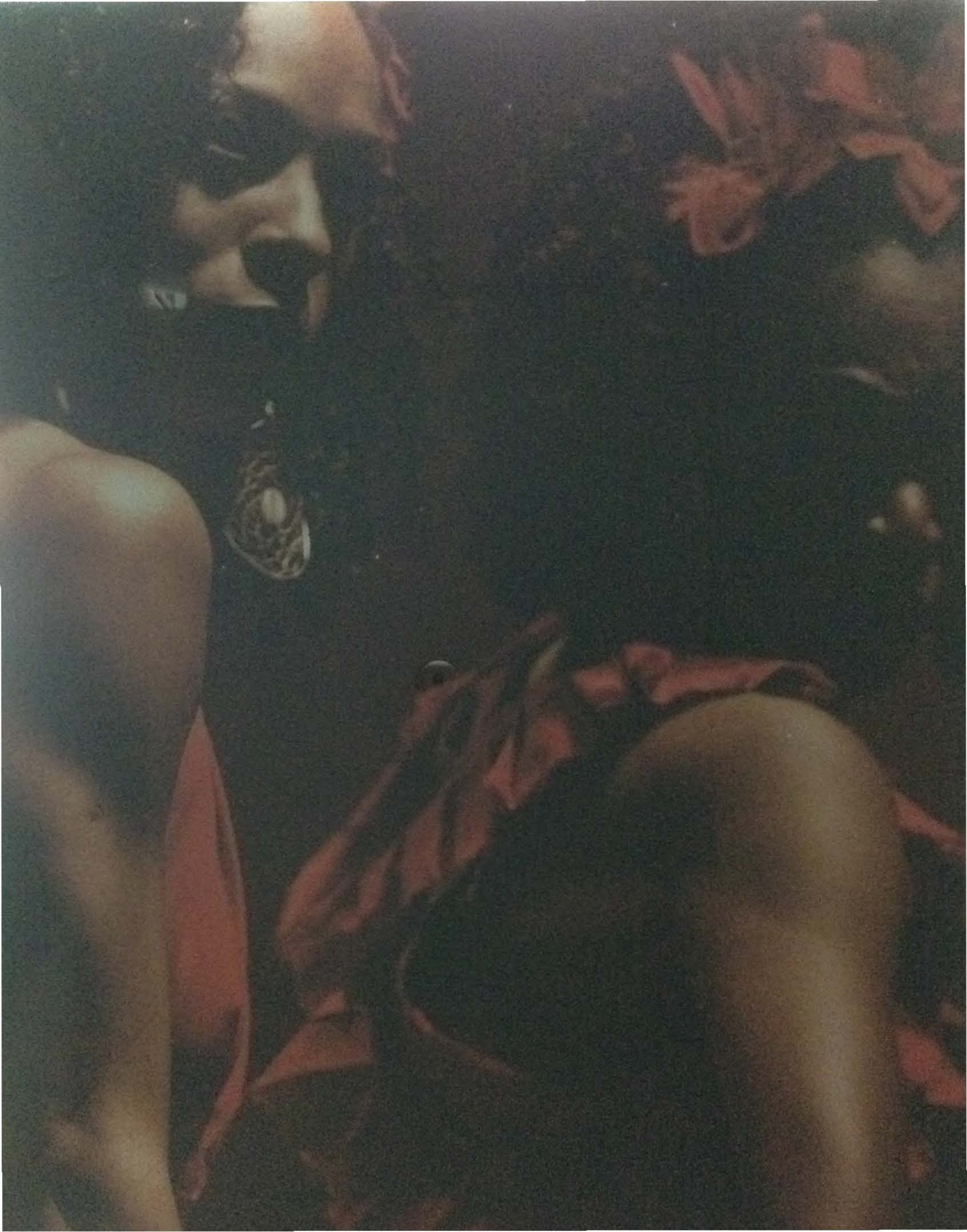
O grupo **Nós do Morro**, criado em 1986 por profissionais de teatro e moradores do Vidigal, famosa comunidade-bairro da Zona Sul carioca, é outro caso de grupo teatral negro, com sucesso de público e crítica. Seu principal idealizador, Guti Fraga contou com a colaboração de Fred Pinheiro, Fernando Mello da Costa e Luiz Paulo Corrêa e Castro, mas

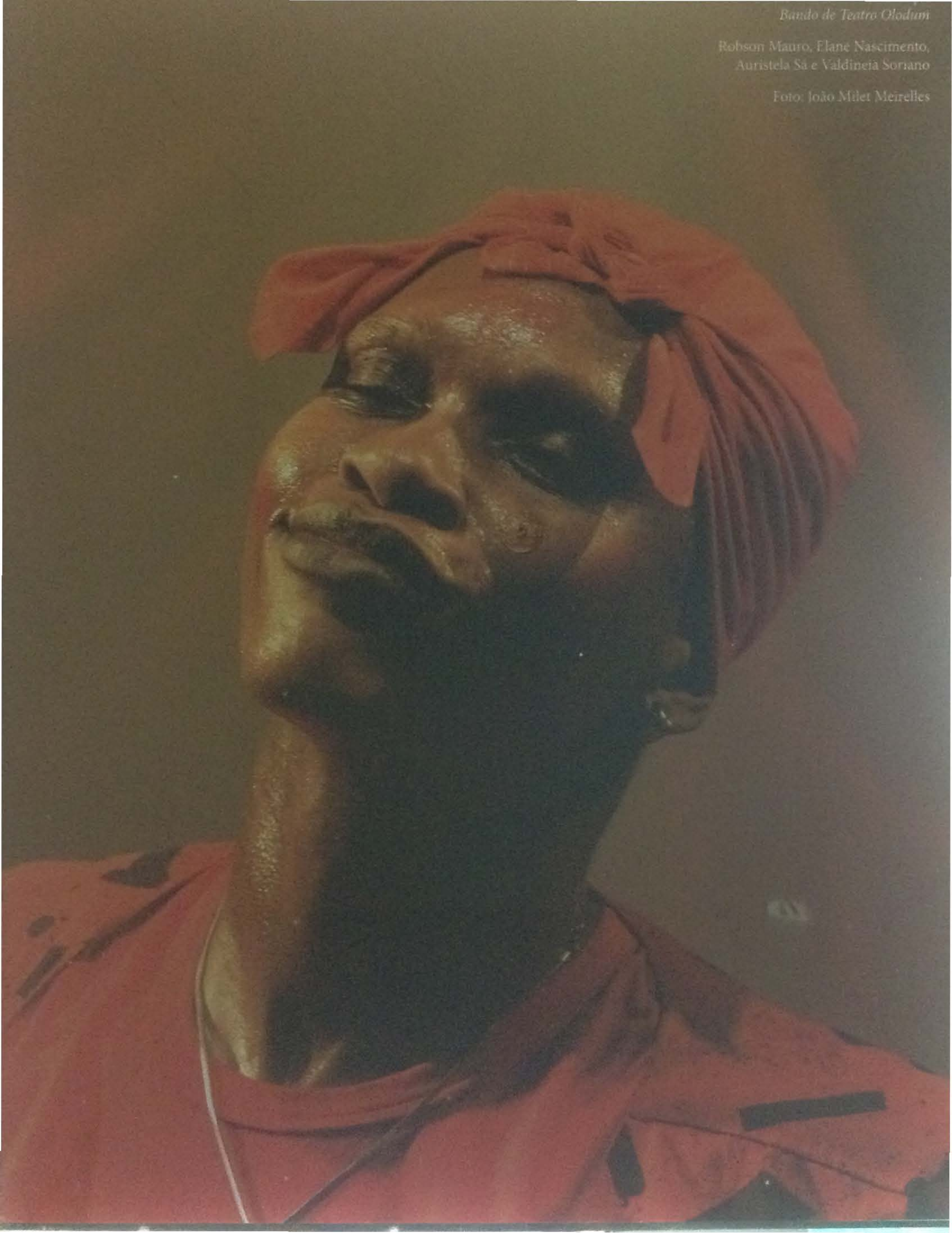


Dô

Bando de Teatro Olodum

Foto: João Milet Meirelles

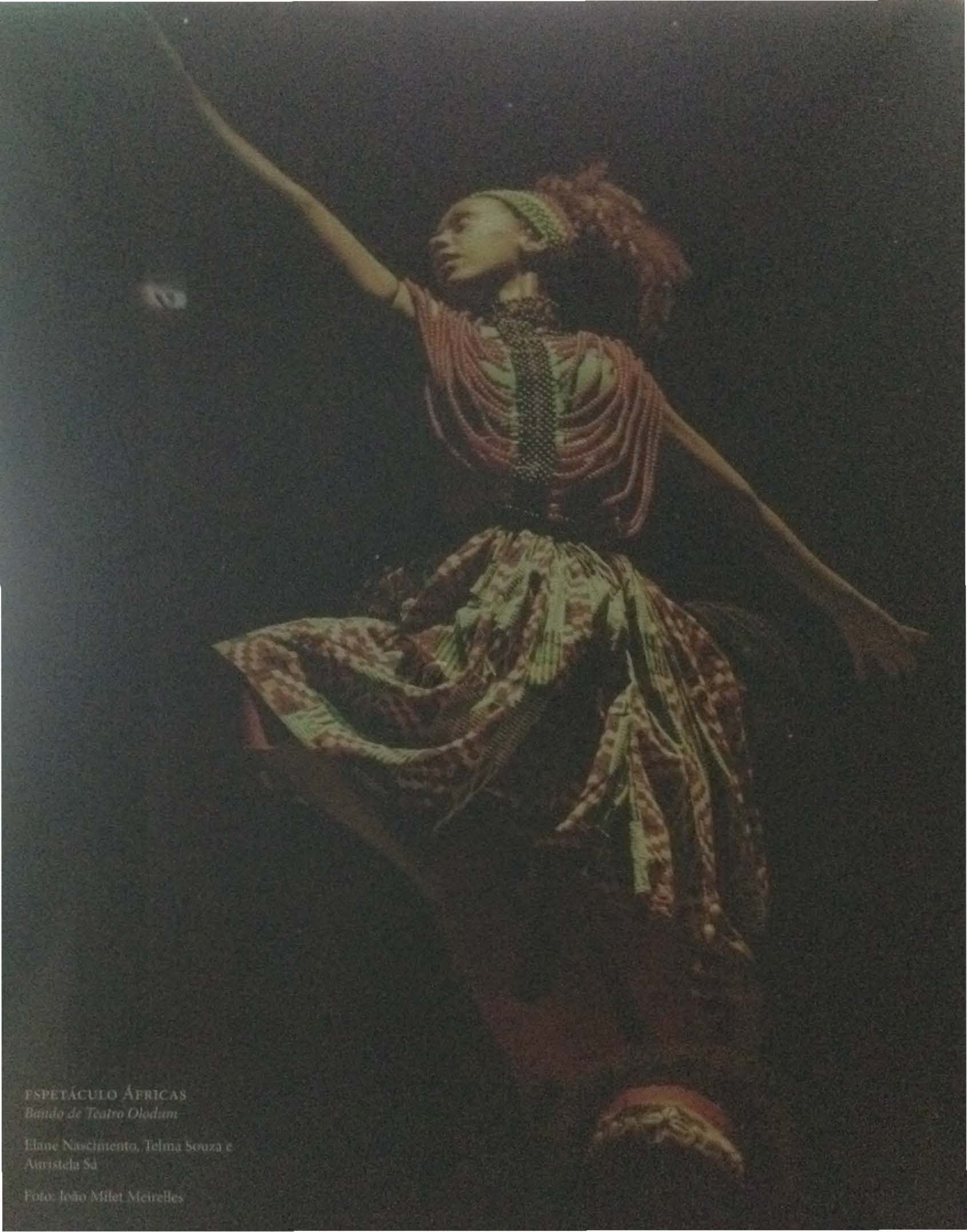




Bando de Teatro Olodum

Robson Mauro, Elane Nascimento,
Auristela Sá e Valdineia Soriano

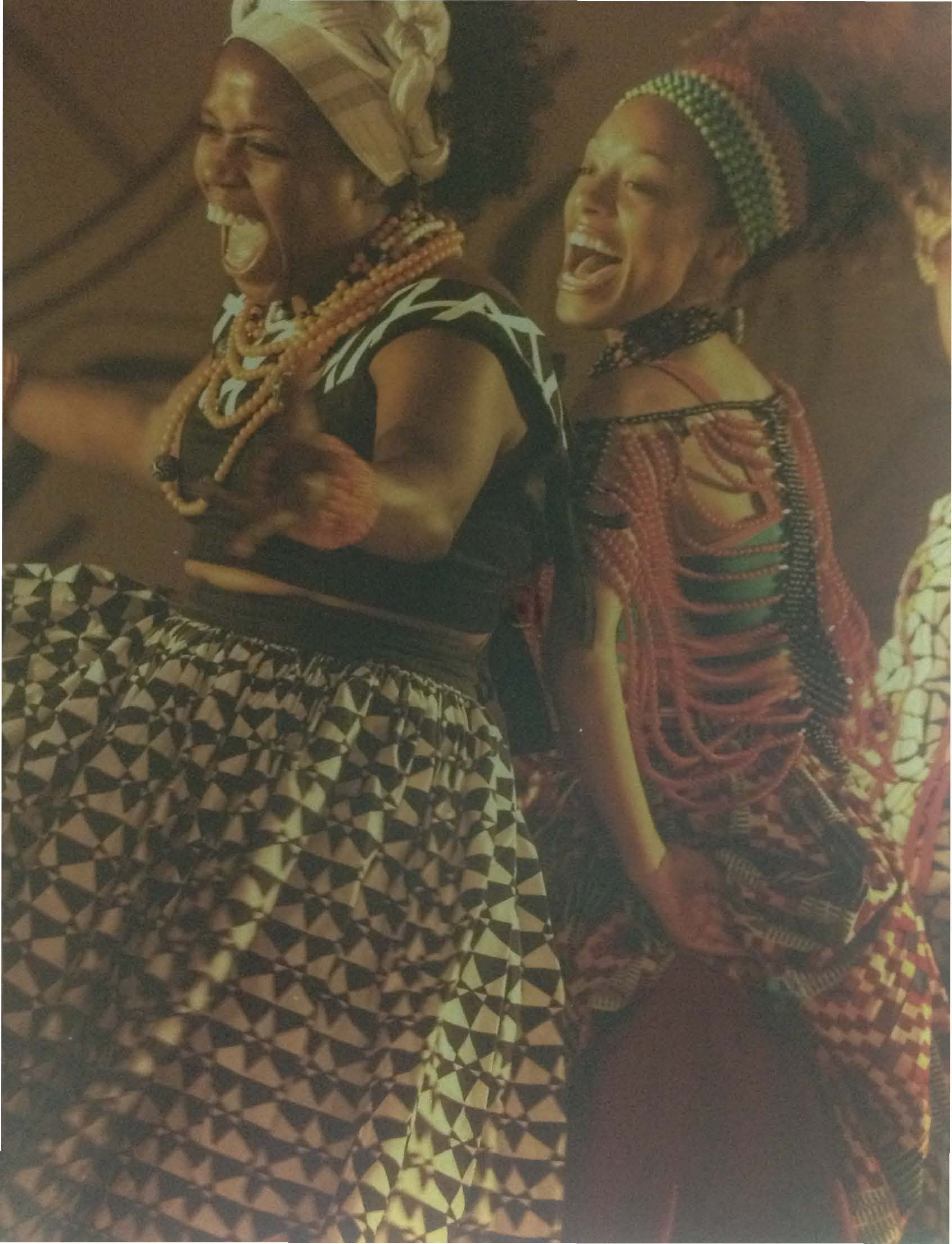
Foto: João Milet Meirelles



ESPETÁCULO ÁFRICAS
Bando de Teatro Olodum

Elane Nascimento, Telma Souza e
Auristela Sá

Foto: João Milet Meirelles



Espetáculo Bença
Bando de Teatro Olodum

Ridson Reis, Jamile Alves, Rejane Maia, Daniel Vieira (Nine) e Auristela Sá

Foto: João Milet Meirelles

afirmou-se, sem dúvida, pelo apoio da comunidade. Seu objetivo declarado é fazer arte dramática, acima das intenções – naturalmente legítimas e necessárias – especificamente sociais, como o resgate de jovens do tráfico. É interessante essa definição de intenção artística, revelando mais uma vez, numa situação de desvantagem social, aquilo que chamei acima de vontade de teatro.

> No caso do *Nós do Morro*, mesmo que a inspiração para muitos de seus espetáculos seja a própria favela, sua meta nunca foi tornar o palco um espaço ou um fórum para debater os problemas da comunidade. As peças levam para a cena o passado, o presente, os conflitos, as pessoas do Vidigal, possuem enredos surpreendentes, cheios de irreverência e humor, utilizando uma lente que focaliza o Vidigal a partir de uma perspectiva artística. (Marina Henriques Coutinho, 2006)

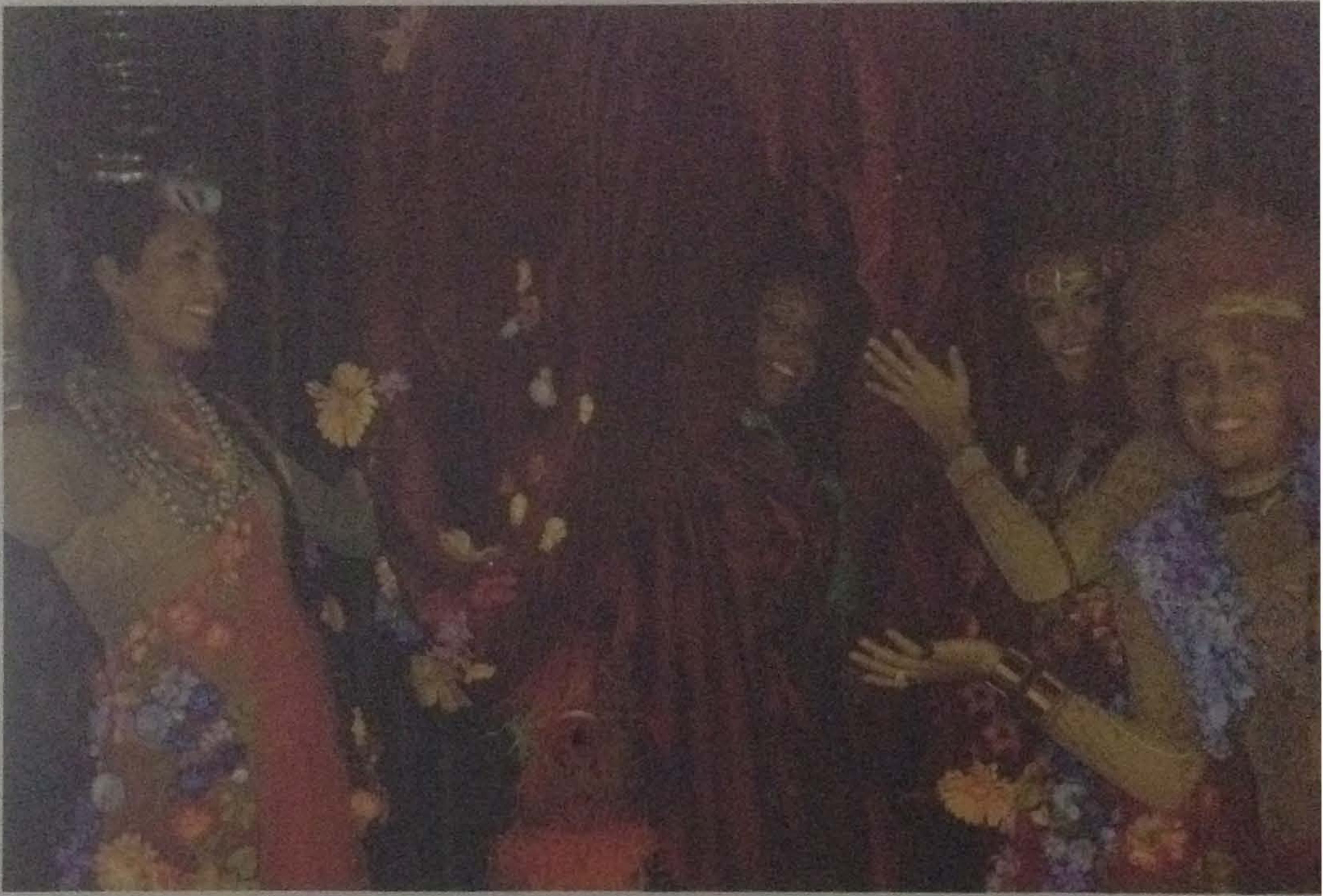
Em quase duas décadas de atuação, sem apoio financeiro na maior parte do tempo, alternando textos de temática local e dramaturgia estrangeira, o Nós do Morro encenou os seguintes espetáculos: *Encontros* (1987), a partir de improvisações dos atores, sobre o cotidiano da favela, a valorização dos elementos da comunidade, de sua cultura e suas formas peculiares de expressão. Foi escrito pelos atores Luiz Paulo Corrêa e Castro e Tino Costa. Em 2006, a convite da Royal Shakespeare Company, a companhia montou, em Londres, *Os dois cavalheiros de Verona*, de Shakespeare.

O grupo encenou ainda *Torturas de um coração*, de Ariano Suassuna (1987), *Os dois – ou O inglês e o maquinista*, de Martins Pena (1988), *Biroska*, de Luiz Paulo Corrêa e Castro (1989), *Hoje é dia de Rock*, de José Vicente (1990); *Hamlet* (1997) e *Sonho de uma noite de verão* (2004), de Shakespeare.

Em 1998, primeira vez que a temporada foi fora do Vidigal, na Casa de Cultura Laura Alvim, com os três espetáculos: *Machadiando*, *abalou* e *É proibido brincar*. Em 2002, com *Noites do Vidigal*, estreia no Teatro Maria Clara Machado o texto de Luiz Paulo Corrêa e Castro, indicado ao prêmio Shell. O filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, foi estrelado por jovens atores do Vidigal.

O grupo **O Poste Soluções Luminosas** surgiu no ano de 2004, em Recife-PE, com direção de Samuel Santos, como um grupo de iluminação cênica. Hoje desenvolve um trabalho artístico pedagógico e de investigação teatral. Em suas pesquisas, voltando-se para a antropologia teatral, tem como instrumentos de investigação o corpo, o jogo teatral e o desenvolvimento de um pensamento crítico sobre a própria obra. Durante sua trajetória, assessorou tecnicamente companhias e grupos, desenvolveu atividades em vários espetáculos e ministrou cursos em diversas instituições. Na sua formação sistemática, especialmente no campo da pesquisa corporal, o grupo participou de diversos encontros e oficinas com nomes fundamentais do teatro contemporâneo, como Eugênio Barba, Julia Verley e Lina Della Rocca.

Completando uma década de existência, com esse perfil o grupo vem, há quatro anos, em uma atividade de pesquisa da matriz africana e essa, como base de uma ancestralidade corporal e vocal pelo viés artístico teatral, traçando um paralelo entre as incorporações dos orixás nos terreiros de Candomblé e Umbanda, procurando aproximar essa investigação dos processos de Michael Chekhov, Vsevolod Meyerhold, Eugenio Barba e Jerzy Grotowski. A Dança dos Ventos, a Antropologia Teatral, a Biomecânica, a Irradiação, os exus, pretos velhos, orixás fazem parte do processo na construção e reconstrução dos nossos trabalhos. Nada mais representativo ao se falar em teatro negro e teatro contemporâneo.



SONHOS DE UMA NOITE DE VERÃO
Grupo Nós do Morro

Wendel Barros, Roberta santiago, Marysheyla de
Paula e Guti Fraga, Cida Costa e André Martins

Acervo do grupo

No ano de 2009, com a montagem do espetáculo *Cordel do amor sem fim*, de Claudia Barral, além de temporadas em Recife, o grupo participou dos principais festivais nacionais e internacionais do Brasil. É detentor de 16 indicações e oito prêmios, dentre eles melhor atriz, melhor atriz coadjuvante, melhor ator, melhor sonoplastia, melhor direção e melhor cenário. Em 2011 o grupo foi contemplado com dois prêmios nacionais pela FUNARTE: Prêmio de Teatro Myriam Muniz 2012 e Prêmio PROCULTURA de estímulo ao Teatro 2010. Ambos possibilitaram a circulação do espetáculo *Cordel do amor sem fim* por cinco Estados e 20 cidades banhadas pelo Rio São Francisco. Além da apresentação nessas comunidades, o grupo realizou oficinas de improvisação e interpretação teatral para jovens de 14 a 25 anos de escolas públicas municipais e estaduais das cidades participantes do projeto.

Em 2012, O Poste Soluções Luminosas foi selecionado para o FLAAC - Festival Latino Americano e Africano de Arte e Cultura, em Brasília (DF), através do solo do diretor Samuel Santos, *Navio negreiro - Pela perspectiva dos Orixás*, encenado em Pernambuco e Sergipe.

No ano de 2014 o grupo faz o solo *O desconhecido*, da obra de Nelson Rodrigues, com interpretação de Samuel Santos e direção de Agrinez Melo e Naná Sodré, dentro do projeto Espaço Fiandeiros - Dramaturgia Pernambucana. Ainda neste ano o grupo estreia, com a Lei de Incentivo às Artes Cênicas de Pernambuco, o espetáculo *O anjo negro*, de Nelson Rodrigues, participa do Festival Internacional Janeiro de Grandes Espetáculos, e as atrizes Naná Sodré e Agrinez Melo ganham juntas os prêmios de melhores atrizes coadjuvantes.

Cordel do amor sem fim

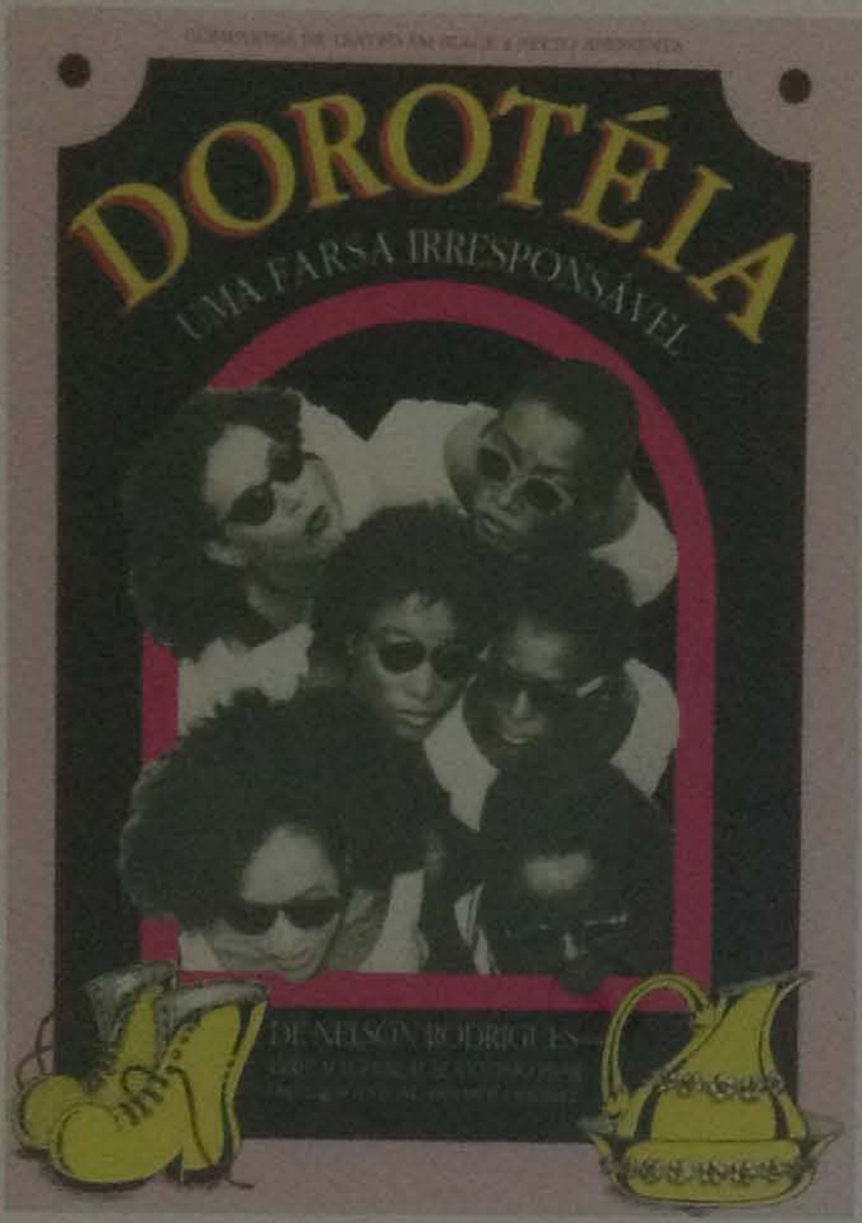
Naná Sodré e Agrinez Melo

Foto: Luciane Pires

A **Cia. Black & Preto** surgiu na cena carioca com a encenação (1994), de Luiz Antônio Pilar, da peça *Doroteia* (1949) de Nelson Rodrigues, que integra o "teatro desagradável" do dramaturgo, conforme sua própria designação, encaixando-se na proposta desse grupo formado apenas por atores negros, que naquele momento buscava mostrar a desintegração familiar a partir da temática do negro. Estreando na Casa de Cultura Laura Alvim, o espetáculo teve no elenco as atrizes Carmen Luz, Cyda Moreno, Iléa Ferraz, Naira Fernandes, Sarito Rodrigues e Zenaide. A escolha de *Doroteia* denota um direcionamento já apontado pelo próprio diretor: "Da tragédia grega aos textos modernos, nada nos impede de montarmos qualquer peça".

Em 2003 estreia no Teatro Principal do Espaço do Armazém 6 do Cais do Porto, no Rio de Janeiro, *Charles Baudelaire, minha terrível paixão*, uma adaptação teatral de Elisa Lucinda da obra literária *Os últimos dias de Charles Baudelaire* (*Les deniers jours de Charles Baudelaire*), de Bernard-Henry Lévy. Esta adaptação aborda, principalmente, o romance que Baudelaire manteve com uma atriz, negra e prostituta, conhecida por Jeanne Duval, a quem o poeta dedicou os mais bonitos poemas de amor contidos na sua obra principal, *As flores do mal*. Em 2003, o espetáculo foi premiado no primeiro FATE (Fundo de Apoio ao Teatro, da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro).

Nunca pensei que ia ver esse dia, com adaptação e direção de Luiz Antônio Pilar do sucesso londrino *Iron*, de Rona Munro, estreou em 15 de agosto de 2003, integrando a série Ébanos Brilhantes, idealizada por Antônio Abujamra para ocupar uma vez por ano o Teatro Glória com espetáculos integralmente interpretados por atores negros. Teve o elenco composto por Iléa Ferraz, Sheron Menezes, Ivan Alves e Danielle Ornellas. Na trama, Fay cumpre pena de prisão perpétua por ter assassinado o seu marido com uma faca de cozinha. Sua filha, Josie, que na época tinha onze anos e que não via a mãe há 15, decide visitá-la. Isso,


DOROTÉIA
UMA FARSA IRRESPONSÁVEL
DE NELSON RODRIGUES

DOROTEIA
Cia Black e Preto

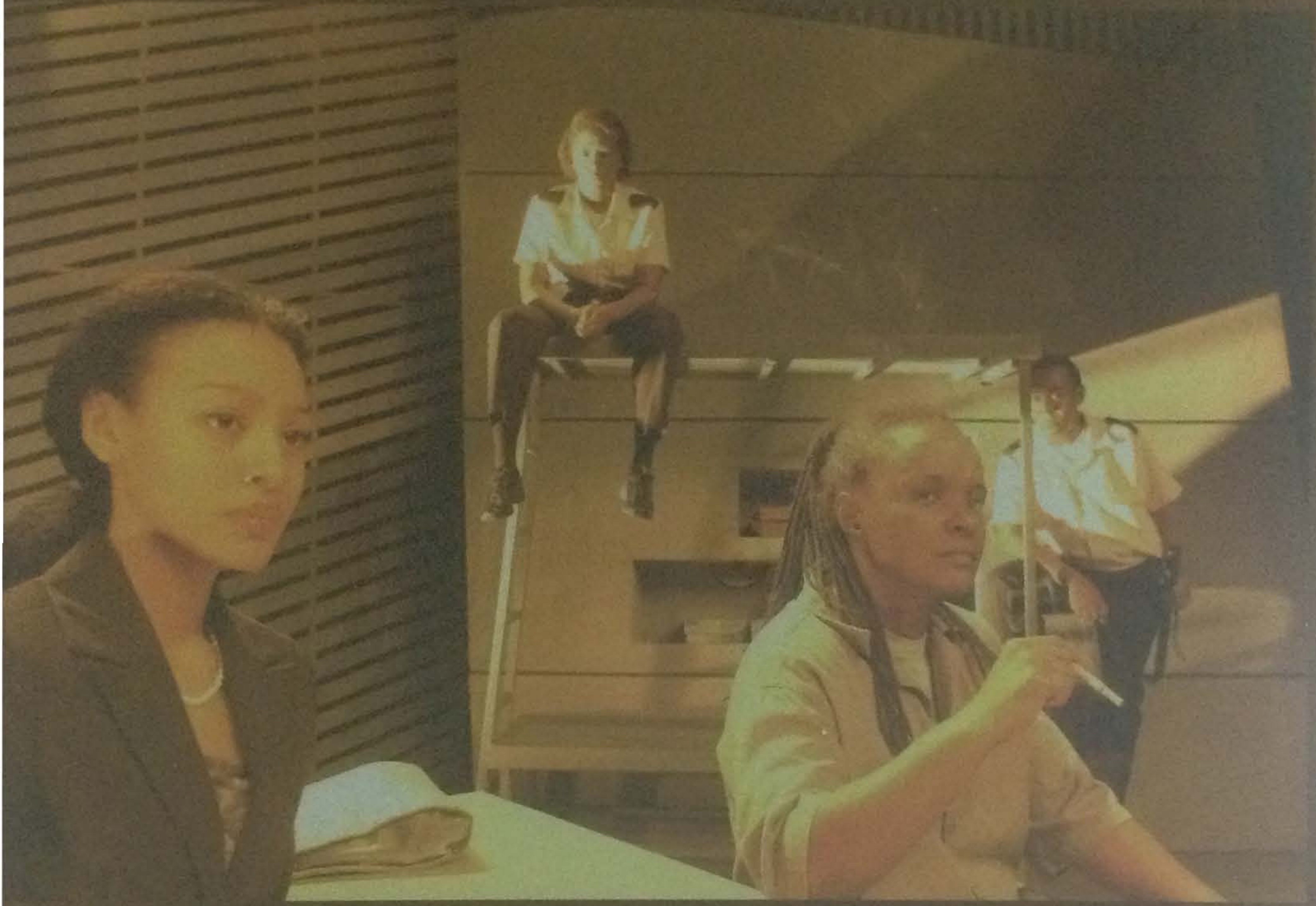
Iléa Ferraz, Carmem Luz, Cida Moreno, Sarito Rodrigues, Zenaide Djadillê, Nakira Fernandes e Heloísa Costa

Foto: Antonio Vianna

as visitas seguintes e o relacionamento entre mãe e filha, que se desenvolve dentro da pressão de um ambiente sob constante vigilância, são o tema da peça de Rona Munro.

Em 2005, o texto *Os negros*, do escritor francês Jean Genet, com tradução de Fátima Saadi, tem adaptação e direção de Luiz Antônio Pilar, reúne 13 atores negros divididos em dois grupos: os que são negros e vivem as próprias fantasias e os que aparecem mascarados para representar homens brancos. Estão no elenco os atores Aldri Anunciação, Deoclides Gouveia, José Araújo, Maurício Gonçalves, Sérgio Menezes, Jorge Eduardo, Iléa Ferraz, Maria Ceiça, Nívea Helen, Patrícia Costa, Sarito Rodrigues, Romeu Evaristo e Lincon Oliveira. Durante a peça, ocorre o assassinato de uma mulher branca, elaborado e imaginado nos mais terríveis detalhes. Cumprida essa parte, em que os negros representam seu ódio, ressentimento e sentimento de culpa, uma nova fase inicia-se: a fantasia de libertação final, quando a rainha e sua corte descem numa expedição primitiva e são mortos pelos negros. Paralelamente, nos bastidores, acontece o julgamento e a condenação de um negro traidor. Percebe-se que o ocorrido serviu apenas para distrair a atenção do público para o que acontecia fora de cena.

O Método Gronholm (2007/2008), montagem teatral baseada na história que chegou ao cinema com o filme espanhol *O que você faria? (El método)*, de Marcelo Piñeyro. O texto original, do espanhol Jordi Galcerán, foi adaptado para o Brasil por Domingos de Oliveira, que deu um tom mais cômico à montagem, dirigida por Luiz Antonio Pilar. No elenco estão os atores Taís Araújo, Ângelo Paes Leme, Edmilson Barros e Ailton Graça. Na trama, quatro candidatos ao cargo de alto executivo na segunda maior multinacional do mundo são colocados juntos em uma sala para passarem pela última etapa da seleção, em que sua moral e suas crenças serão postas à prova.



NUNCA PENSEI QUE IA VER ESTE DIA
Cia Black e Preto

Sheron Menezes, Iléa Ferraz, Danielle
Ornelas e Ivan Alves

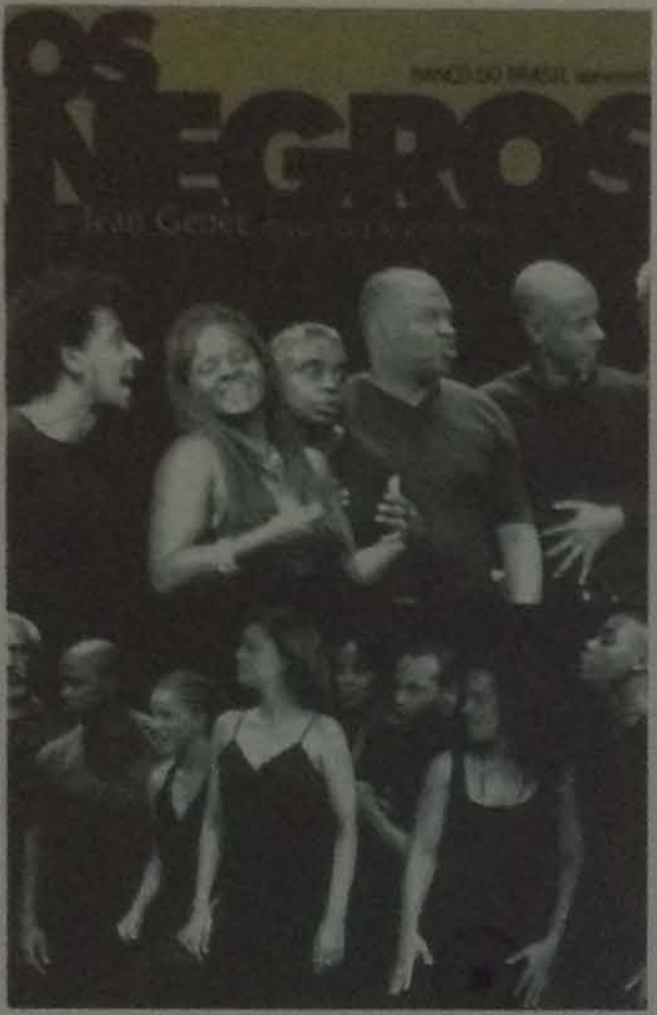
Foto: Ivone Perez

Em 17 de maio de 2013, estreia no Teatro Dulcina, Rio de Janeiro, *Lima Barreto ao terceiro dia*, de Luiz Alberto de Abreu, com direção de Luiz Antônio Pilar e no elenco: Flávio Bauraqui, Nando Cunha, Camilo Bevilacqua, Paulo Mathias, Edgar Amorim, Isak Dahora, Mário Hermeto, Cristiane Amorim, Lívia Guerra e Clara Nery.

O **Grupo Caixa-Preta**, formado por artistas negros, surgiu no cenário gaúcho em 2002, liderado pelo diretor Jessé Oliveira, tendo logo se tornado um dos mais expressivos grupos de teatro do Rio Grande do Sul. Realizou os espetáculos *Transegun*, de Cuti (2003), *Hamlet sincrético* (2005), baseado na obra de William Shakespeare, o monólogo *Madrugada, me proteja* (2007), de Cuti, *Antígona BR* (2008), através do Prêmio Myriam Muniz, da FUNARTE, no Theatro São Pedro, *O osso de Mor Lam* (2010), do senegalês Birago Diop, *Dois nós na noite* (2010), de Cuti.

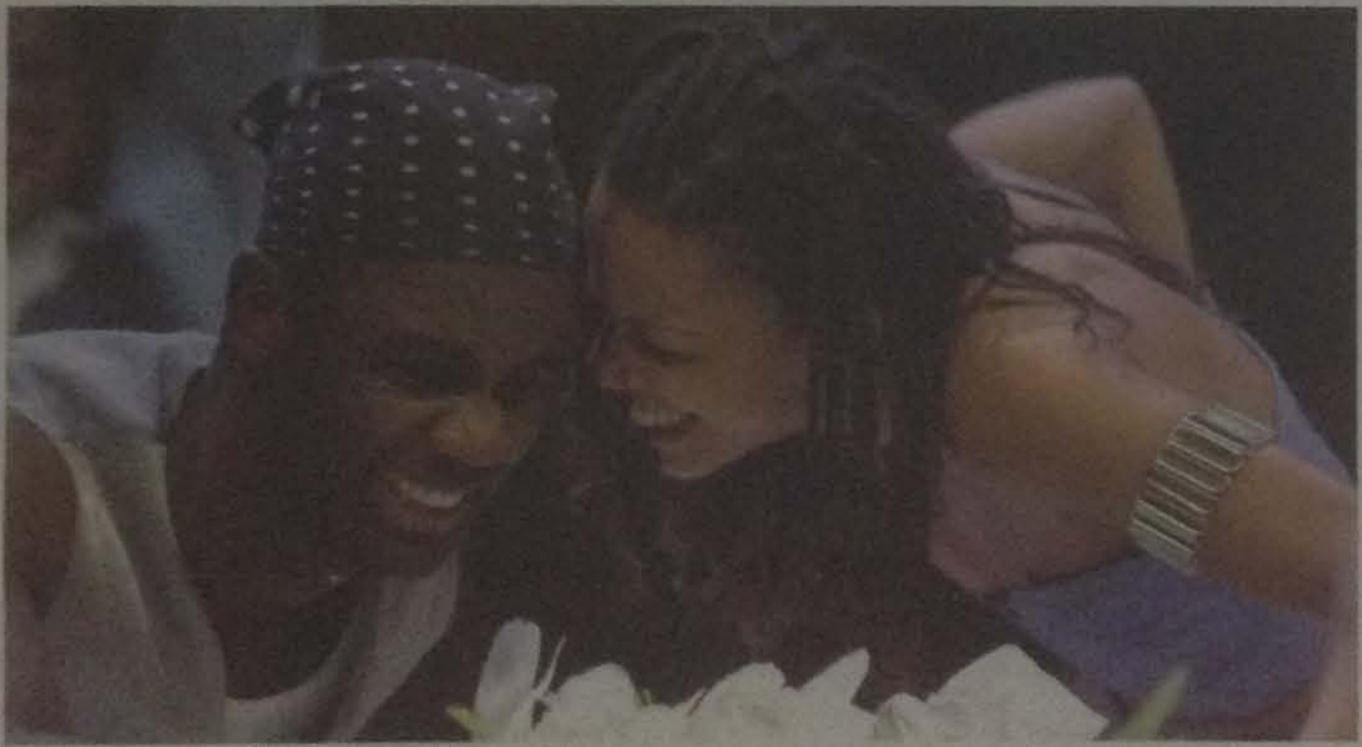
Realizou anualmente, de 2006 a 2013, o Encontro de Arte de Matriz Africana, evento de discussão da arte afro-brasileira. Em 2013 recebeu o Prêmio FUNARTE/MINC de Artes Negras para a montagem de Ori Oresteia com estreia em 2014. É um grupo negro comprometido com a investigação de uma linguagem teatral fundamentada na brasilidade e na identidade gestual calcada em elementos da cultura afro-brasileira.

O espetáculo *Hamlet sincrético* demonstrou, ao longo de sua carreira, ser um trabalho que desperta o interesse, tanto de público quanto de especialistas e, em 2007, recebeu o prêmio de melhor espetáculo estrangeiro no Uruguai, além de ter realizado apresentações na capital e no interior. E também em Ribeirão Preto-SP, dentro do Festival Shakespeare - Tradição e Contemporaneidade. Foi indicado ao Prêmio Açorianos nas categorias espetáculo, direção, figurino, trilha sonora, ator coadjuvante e atriz coadjuvante, tendo recebido o Prêmio RBS de Melhor Espetáculo, do Júri Popular.


OS
NEGROS
BANCO DO BRASIL apresenta
de Jean Genet

CAPA DO PROGRAMA DO ESPETÁCULO OS NEGROS

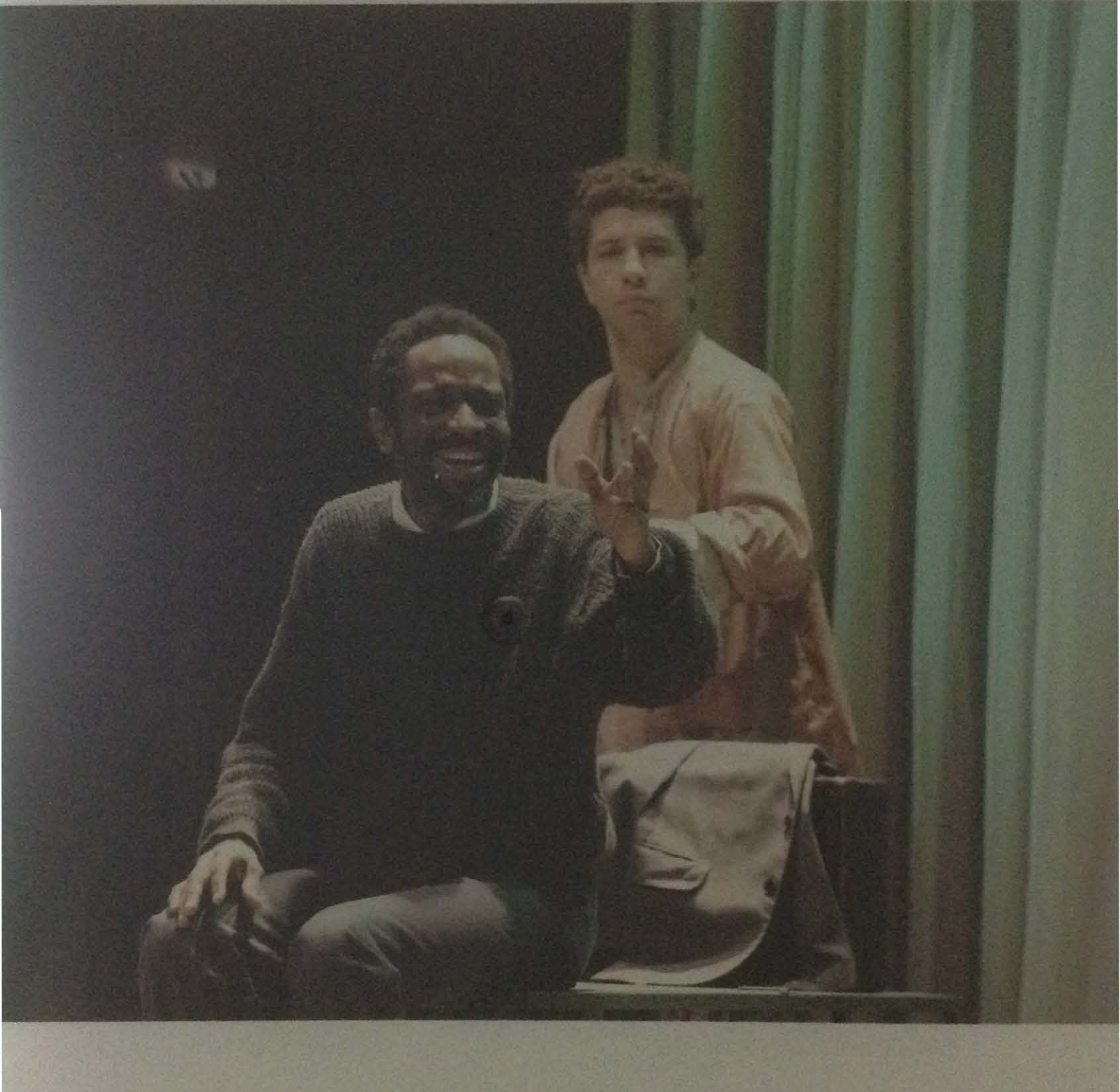
De Jean Genet, com direção de Luiz Antônio Pilar

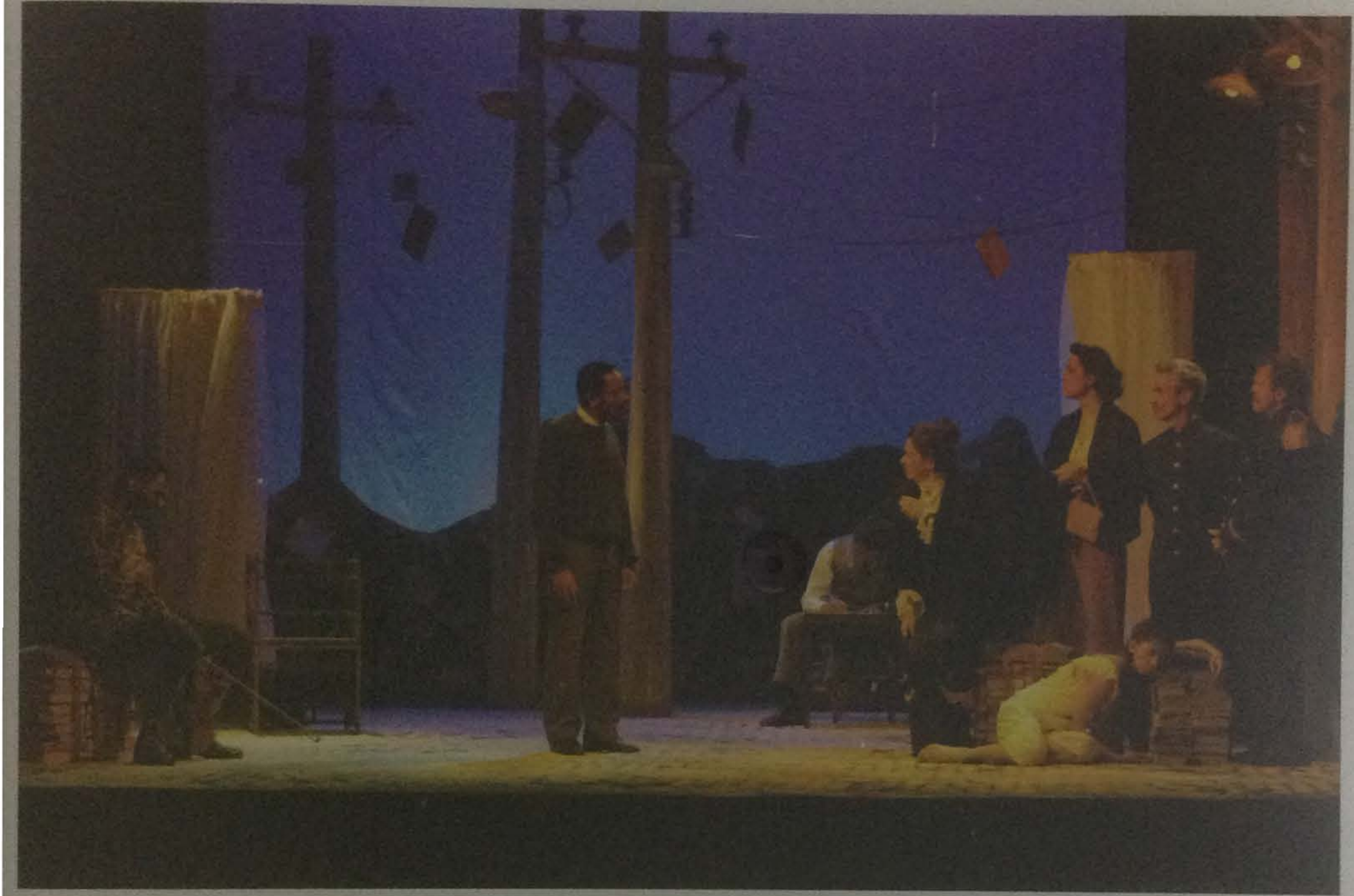


OS NEGROS
Cia Black e Preto

Sérgio Menezes e Patrícia Costa

Foto: Vantoen Jr





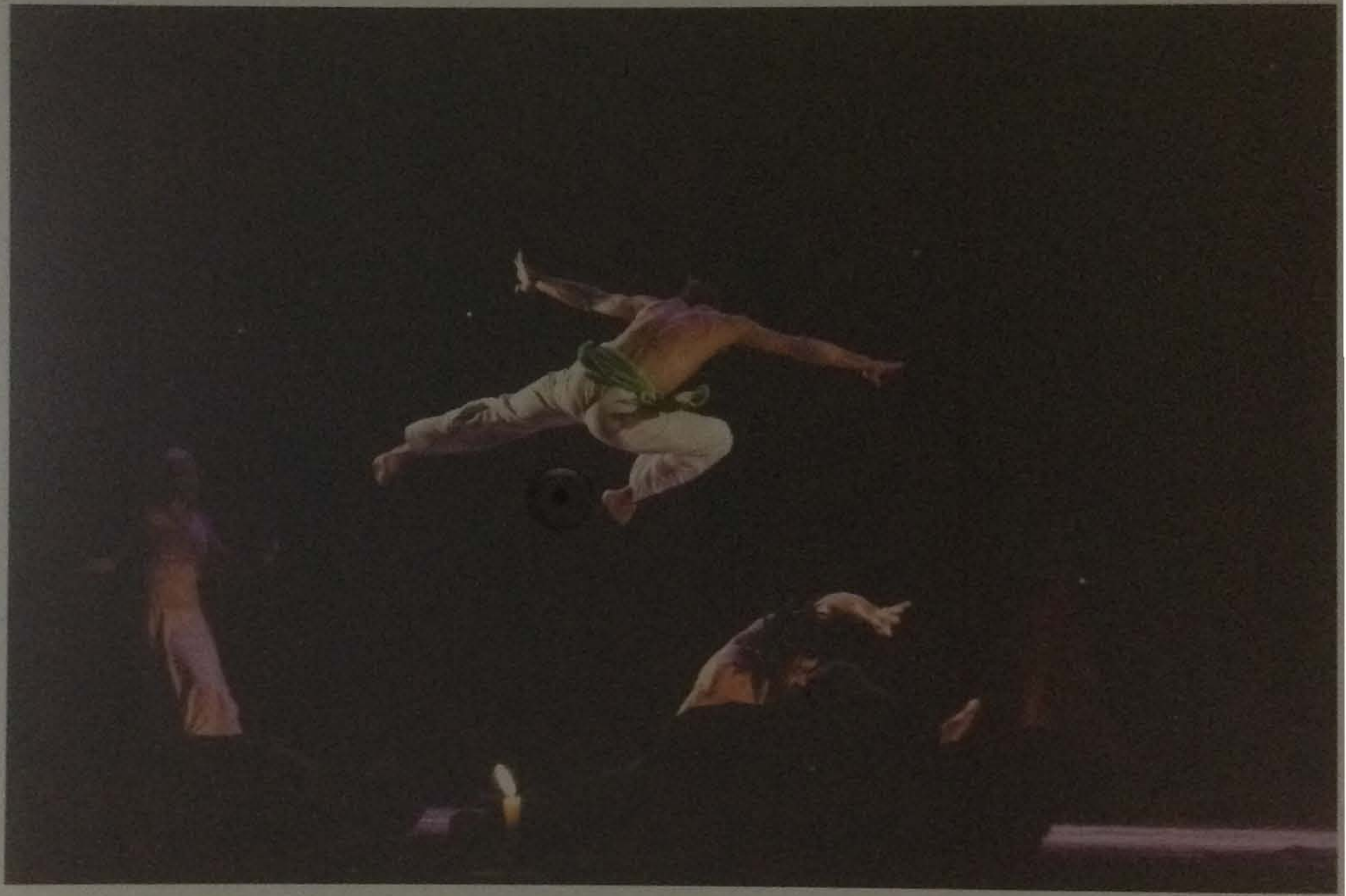
LIMA BARRETO AO TERCEIRO DIA
Cia Black e Preto

Flávio Bauraqui e Paulo Mathias Jr (ao lado)

Izak da Hora, Flávio Bauraqui, Nando Cunha, Cristiane Amorim, Lívia Guerra, Edgar Amorim e Camilo Bevilacqua (acima)

Foto: Valeria Martins

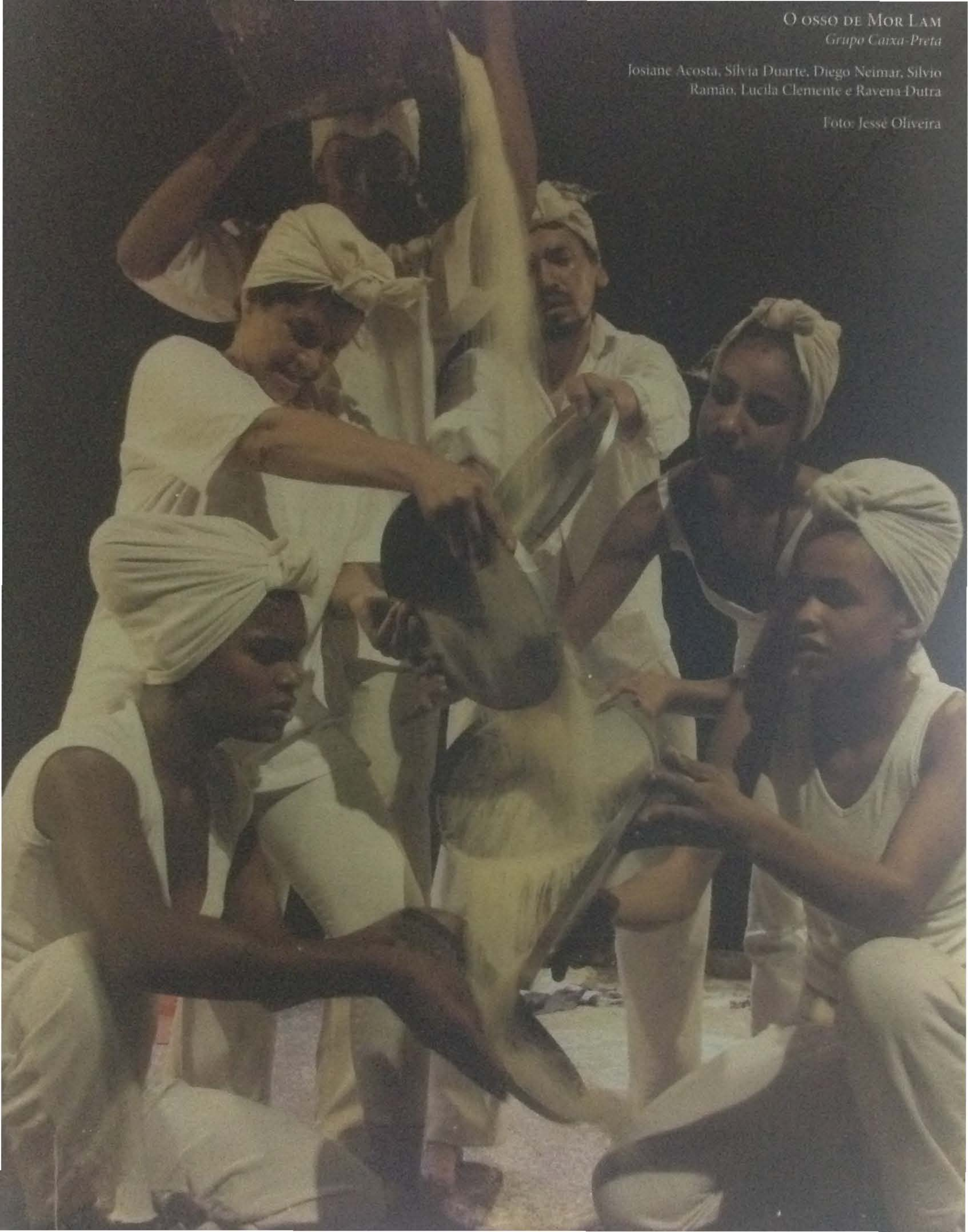
Em 2008, *Antígona BR* foi destaque na cidade pela contemporaneidade na adaptação de um clássico, teve a escritura dramática assinada por Viviane Juguero. O espetáculo marca o interesse pelo aprofundamento na investigação de uma linguagem própria do Grupo, e uma tentativa de desvendar novos caminhos para a encenação.



ANTÍGONA BR
Grupo Caixa-Preta

Ravena Dutra, Eder Rosa, Wagner Madeira e Galu Barros

Foto: Bruno Gomes



O osso de Mor Lam
Grupo Caixa-Preta

Josiane Acosta, Sílvia Duarte, Diego Neimar, Silvio
Ramão, Lucila Clemente e Ravena Dutra

Foto: Jessé Oliveira

O **Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas - NATA** foi fundado em 17 de outubro de 1998 na cidade de Alagoinhas, Bahia. Surgiu de um festival de teatro onde representava o Colégio Estadual Polivalente de Alagoinhas. Destacamos aqui os espetáculos do NATA: em 1998, *O seco da seca*; em 1999, *Tá na cor* e *Guarda-roupa íntimo*; em 2002, *Senzalas "A história, o espetáculo"*; em 2004, *Perfil "só vendo pra crer"*; em 2005, *A eleição*; em 2009, *Siré Obá "A festa do rei"*; em 2010, *Ogum "Deus e Homem"*; em 2011, *Abismo, todas as coisas são frágeis* - parceria com o Teatro da Queda; em 2012, *Popoesia papa criança*; em 2013, *Adupé*; e em 2014, *Exu, a boca do universo*.

O núcleo tem Fernanda Júlia Barbosa como diretora fundadora, que também é dramaturga, educadora e pesquisadora da cultura africana no Brasil com ênfase nas religiões de matriz africana, o Candomblé, qualificações estas justificadas, por exemplo, pelo projeto de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC-UFBA, intitulado "Um teatro de fronteira - A cena e o rito na preparação dos atores no espetáculo *Siré Obá*". O elenco do NATA é formado por Nando Zâmbia, Marcelo Oliveira, Daniel Arcades, Fabíola Júlia e Thiago Romero.

Siré Obá - "A festa do Rei" (2009) foi o espetáculo vencedor do Edital Manoel Lopes Pontes da FUNCEB-2008 e indicado ao prêmio Braskem de Teatro 2010 nas categorias: espetáculo adulto, direção revelação e categoria especial para Jarbas Bittencourt, pela trilha do espetáculo.

Como parte do projeto Siré Obá, o NATA realizou o I IPADÊ - Fórum Nata de Africanidade, que teve como temática "O sacro e o performático: a arte no/do candomblé". O Fórum incluiu desde mesas redondas com o elenco discutindo o processo do espetáculo *Siré Obá "A festa do Rei"* a relatos de Yalorixás e Babalorixás de Alagoinhas comentando sobre o candomblé na cidade e sua relação com a comunidade.

Com seus espetáculos, o NATA deu grande contribuição para o combate à intolerância religiosa sofrida pelas Comunidades de Axé, instaurando a discussão e provocando reflexões, por meio de códigos estéticos.

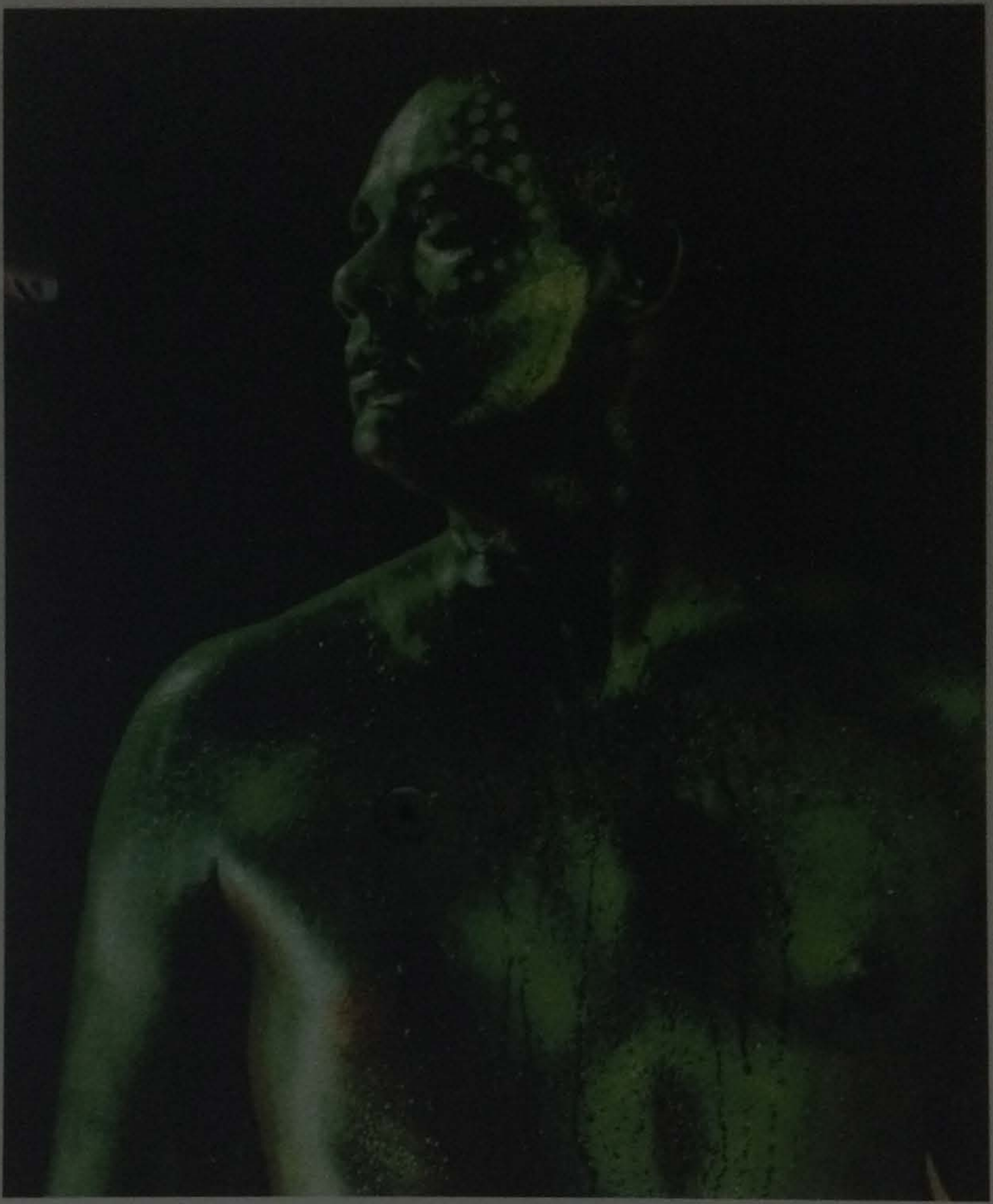
Em 2010, o NATA estreia o espetáculo *Ogum "Deus e Homem"*, montagem contemplada com o I Prêmio Nacional de Expressões Afro-brasileiras patrocinado pela Fundação Cultural Palmares, Ministério da Cultura, e pelo CADON-Centro de Apoio ao Desenvolvimento Osvaldo dos Santos Neves; e realizou o II IPADÊ – Fórum Nata de Africanidade, que abordou o tema "Candomblé e Contemporaneidade" reunindo intelectuais, artistas, yalorixás, babalorixás, as comunidade de axé, acadêmicos e a comunidade em geral no palco do Teatro Martim Gonçalves na Escola de Teatro da UFBA.

Em 2011 o NATA é convidado a compor o quadro de grupos residentes do Teatro Vila Velha, sendo o primeiro grupo do interior a fazer parte desse conjunto, e realiza essa residência artística até o fim de 2012, fazendo apresentações do espetáculo *Siré Obá* no Festival Internacional A Cena Tá Preta, do Bando de Teatro Olodum.

Em 2012 o NATA estreia o seu primeiro infantojuvenil *Popoesia papa criança* e realiza temporadas em Alagoinhas, Rio Real e Araçás para alunos do ensino fundamental e médio. Realiza um intercâmbio cênico com o grupo performático Teatro da Queda, que rende o espetáculo *Abismo – Todas as coisas são frágeis*.

Neste mesmo ano o espetáculo *Siré Obá* apresenta-se no Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia, FIAC-BA, abre a II Mostra Universitária Salvador de Teatro – MUST no pátio da Escola de Teatro da UFBA.

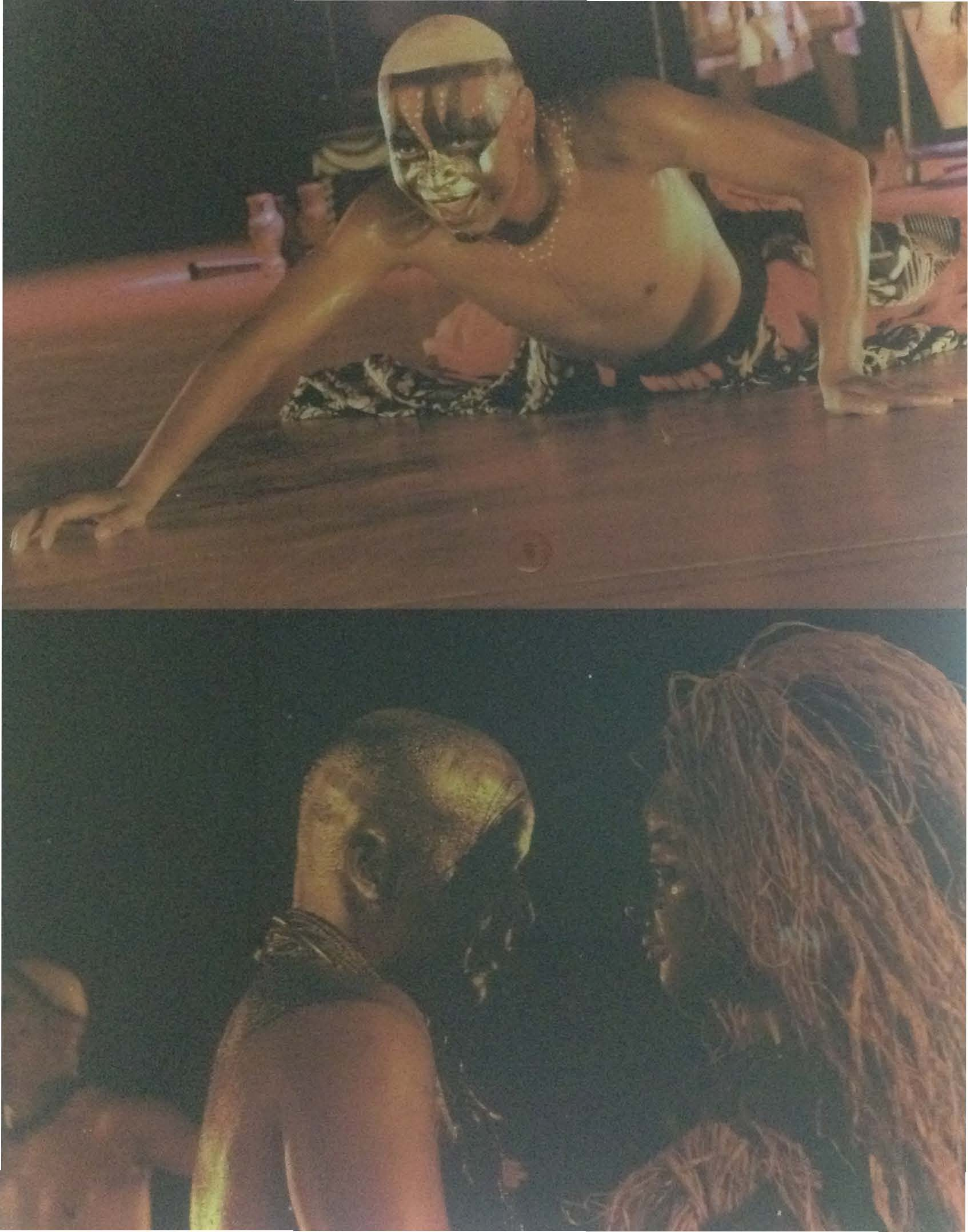
Em 2013 integrou a Mostra do Teatro Baiano no Fringe – a mostra paralela do Festival Internacional de Curitiba –, sob a curadoria de Wag-



SIRÊ OBÁ – A FESTA DO REI
Grupo NATA

Antonio Marcelo, Nando Zâmbia e Fabíola Julia

Foto: Andréa Magnoni

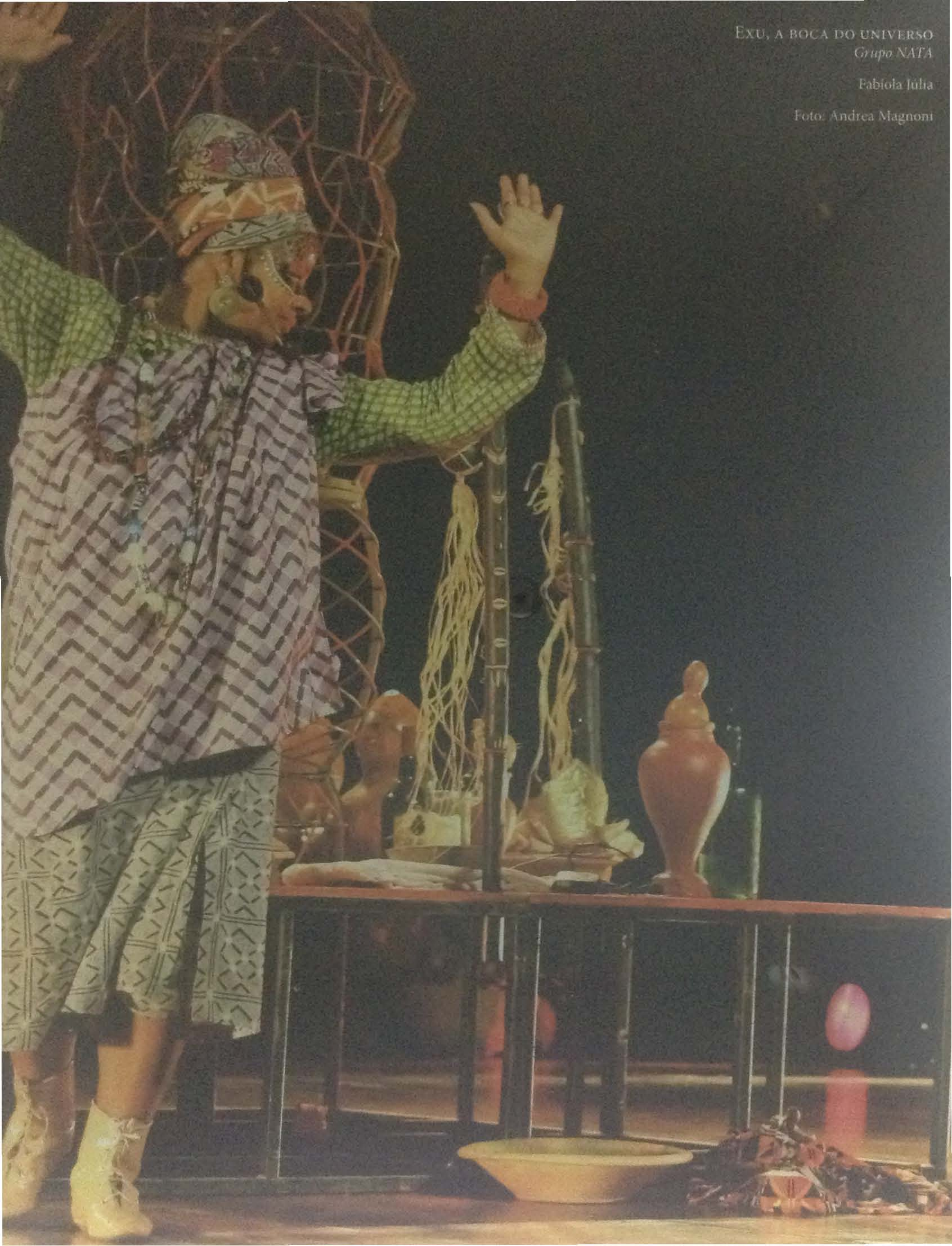


ner Moura e Vadinha Moura; apresentou-se no projeto Nova Dramaturgia de Melanina Acentuada sob a coordenação de Aldri Anunciação, que realizou a ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet em São Paulo; realizou apresentação na Sala do Coro do TCA através do projeto da Secult, que integra a Copa das Confederações "Projeto Cultura em Campo" e participará dos Ciclos de São Vicente, em Portugal, com apresentações do *Siré Obá* nas cidades de Évora e Lisboa.

Ainda em 2013, o NATA estreia no Teatro Vila Velha o show afro performático musical *Adupé*! Em 2014 vence o Edital TCA. Núcleo 2013, o maior edital de teatro da Bahia, realizando uma Ocupação Artística de seis meses no Teatro Castro Alves, executando 28 atividades artísticas (espetáculos, mostras, cine-preto, saraus), em intercâmbio cênico de 60 dias presenciais com a Companhia do Miolo, de SP, e a estreia da nova montagem do grupo: *Exu, a boca do universo*.

Nestes 15 anos de trabalho, o NATA vem realizando montagens teatrais, oficinas, leituras dramáticas, seminários, intercâmbios artísticos e movimentando o espaço teatral com projetos que discutem, divulgam e valorizam a cultura afro-brasileira em Alagoinhas, Salvador e em grande parte do interior do Estado da Bahia. Seus espetáculos possuem como eixo norteador a história, a cultura e a religiosidade afro-brasileiras, a fim de colocar em debate os preconceitos e as imagens equivocadas que povoam histórica e culturalmente o imaginário coletivo da sociedade, resultado de um processo de colonização e racismo.

Por fim, cabe destacar a teatralidade da **Cia. Laboratório de Arte Negra em Movimento – Clanm**, criada em 2012, que, embora se identifique como, de fato, um grupo de dança, nos interessa pela sua pesquisa pelo corpo, tão característico no teatro contemporâneo. Atuante na cidade do Rio de Janeiro, é composto por jovens rapazes do subúrbio carioca. O grupo tem no seu repertório de referências os conceitos fun-



EXU, A BOCA DO UNIVERSO
Grupo NATA

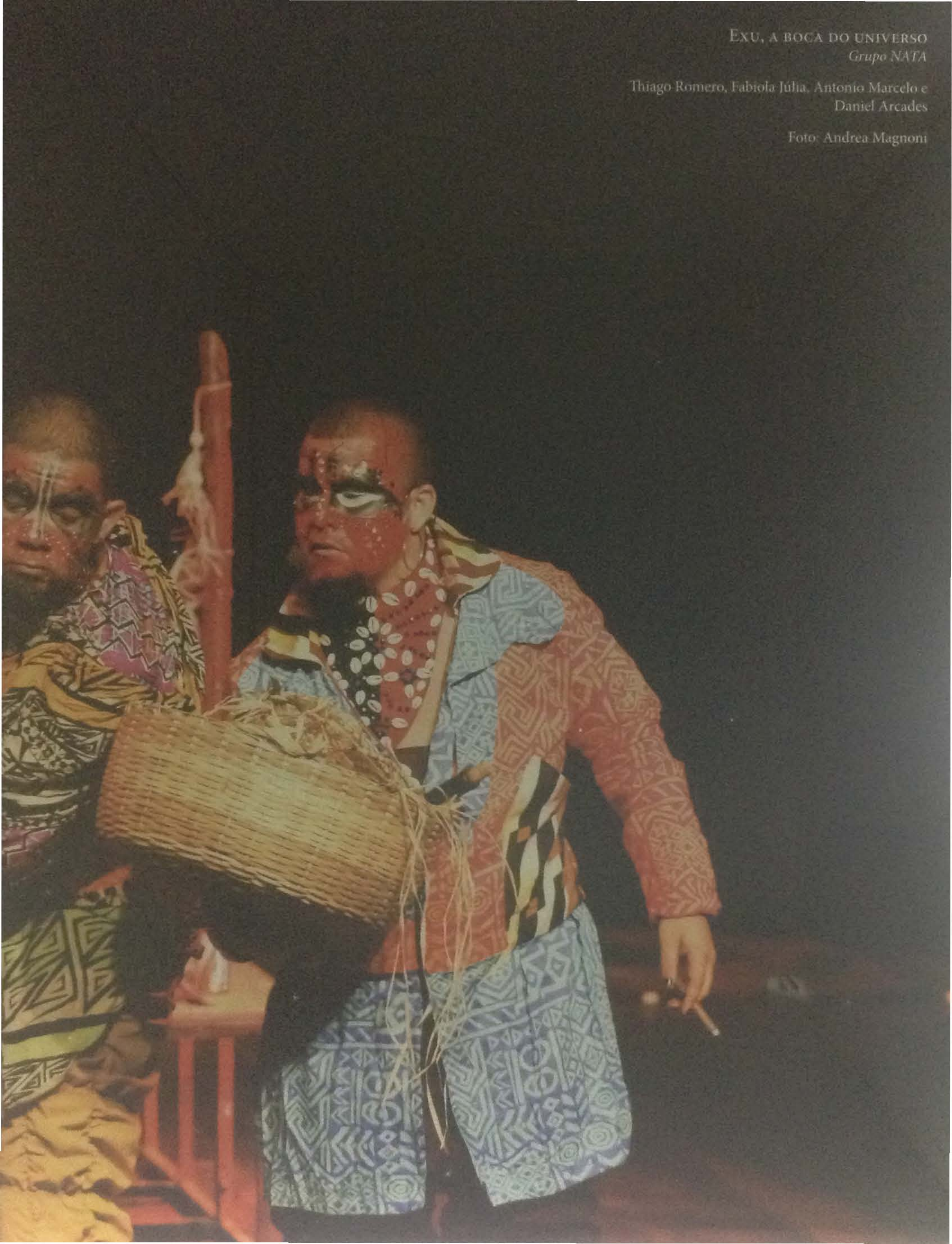
Fabíola Júlia

Foto: Andrea Magnoni

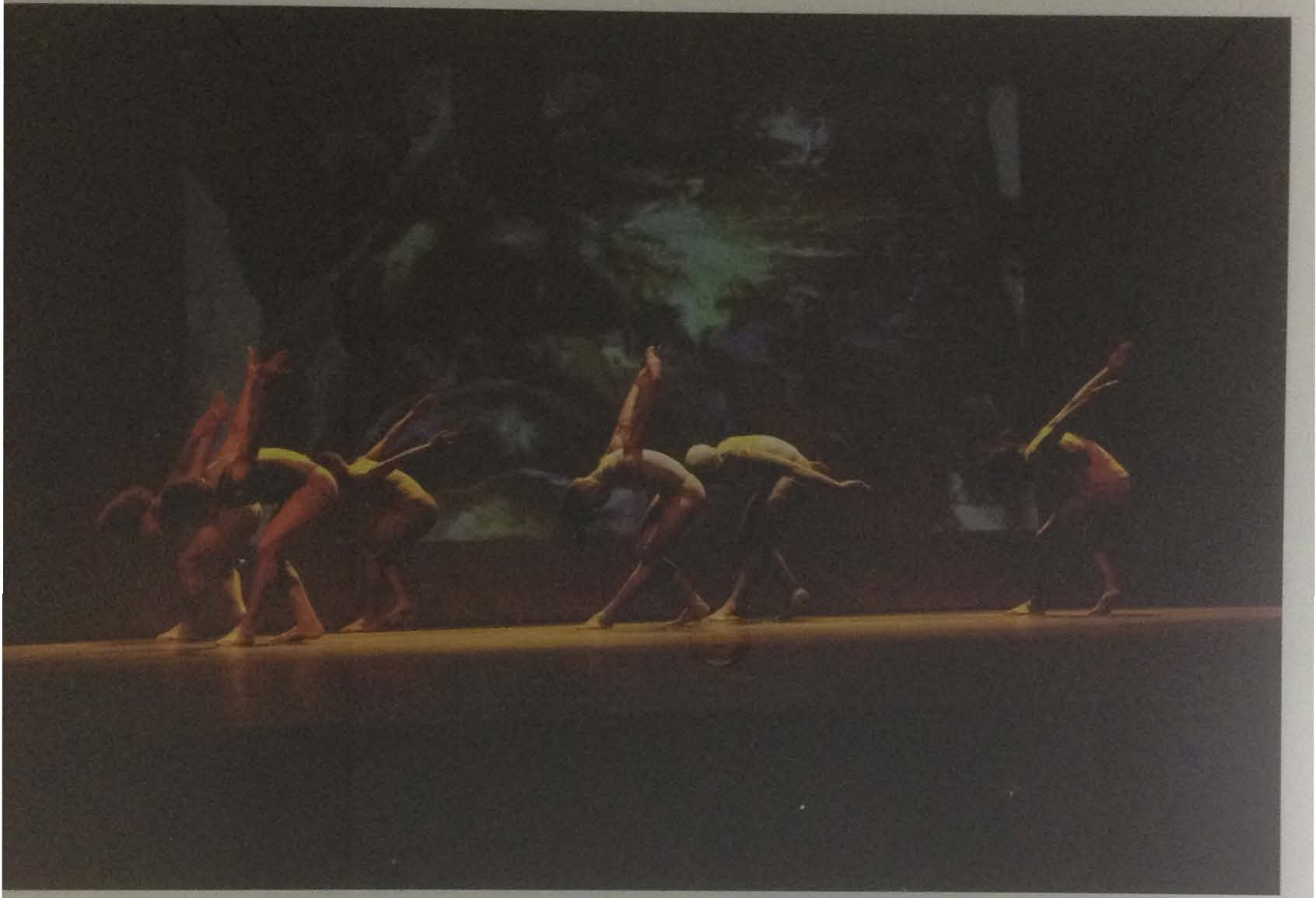
EXU, A BOCA DO UNIVERSO
Grupo NATA

Thiago Romero, Fabíola Júlia, Antonio Marcelo e Daniel Arcades

Foto: Andrea Magnoni



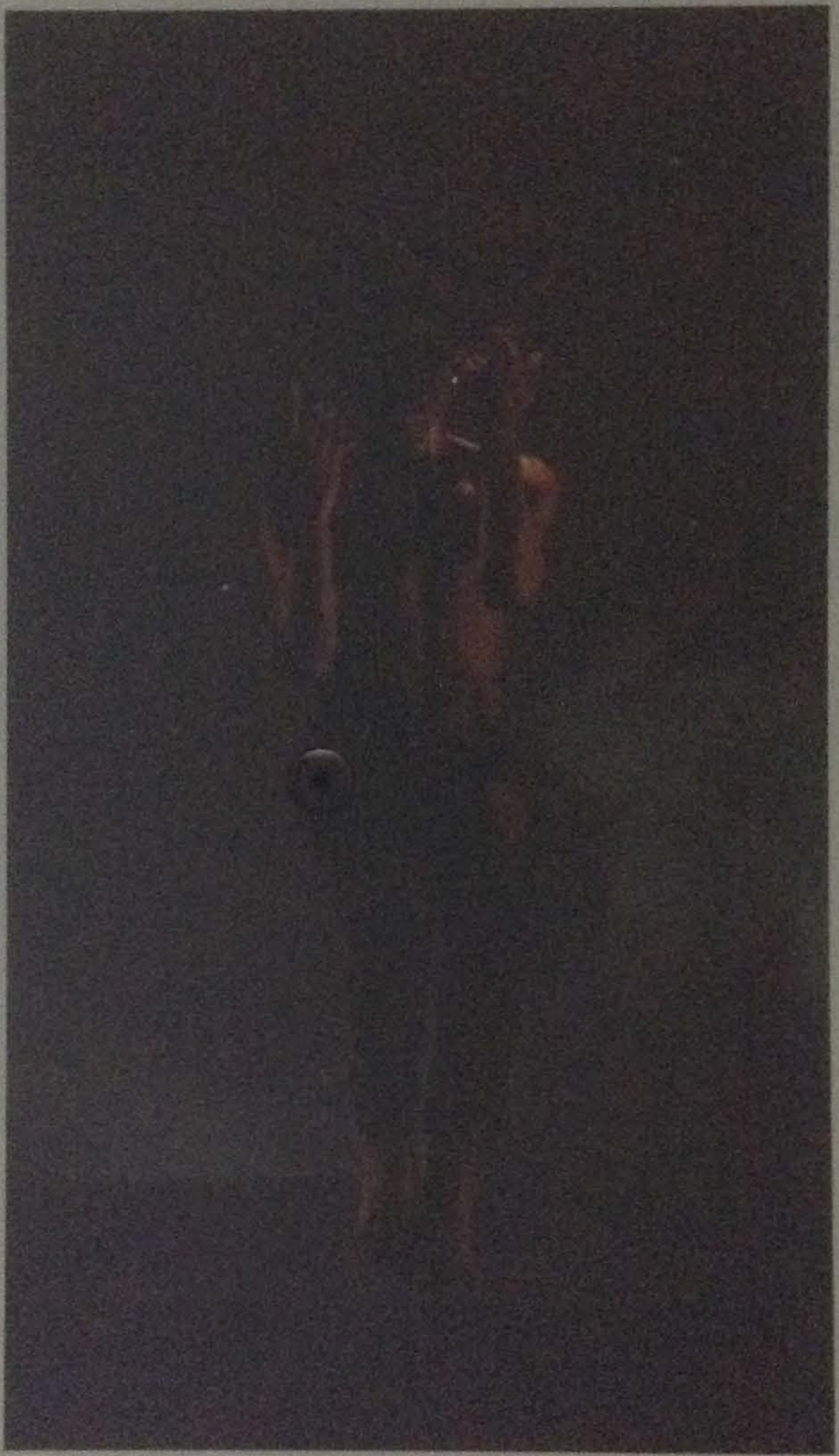
dadores da coreógrafa Pina Baush, os discursos visuais de Hélio Oiticica, a espontaneidade da música de Fela Kuti, além do desenvolvimento do trabalho contínuo (*work in progress*) e colaborativo. Apresenta uma identidade suburbana singular em espetáculos de dança para o público jovem, problematizando questões sociais e dialogando com parâmetros do entretenimento contemporâneo através de uma narrativa artística transmídia que transita entre as artes performáticas, o audiovisual, a *web art* e a moda. Seu processo cênico desafia seus integrantes à produção de uma performance de visão ampla e holística da dança e a interpretações que fogem aos limites das convenções do gênero masculino, seguindo, ainda, uma prerrogativa de formação artística multidisciplinar para seus integrantes, sempre buscando uma linguagem estética própria que atualize as referências da cultura afrodescendente no mundo, ressaltando o diálogo entre a África contemporânea, sua experiência na diáspora e a atual conjuntura da cultura nacional. A pesquisa "Pele", ponto de partida da Clanm, objetiva refletir sobre as marcas na pele e seu papel simbólico na mediação do indivíduo com o meio social em que está inserido. Essas intervenções intencionais ou acidentais situadas na interface do interior com o exterior humano são entendidas aqui como um conjunto de códigos que viabilizam ou impedem o acesso do indivíduo a determinados grupos sociais ou situações culturais. É esta a matéria prima para a composição coreográfica, em especial no que tange à emergência da sociedade pós-moderna na sua relação da "pele-vitrine", da beleza ideal, do consumo e do sexo.

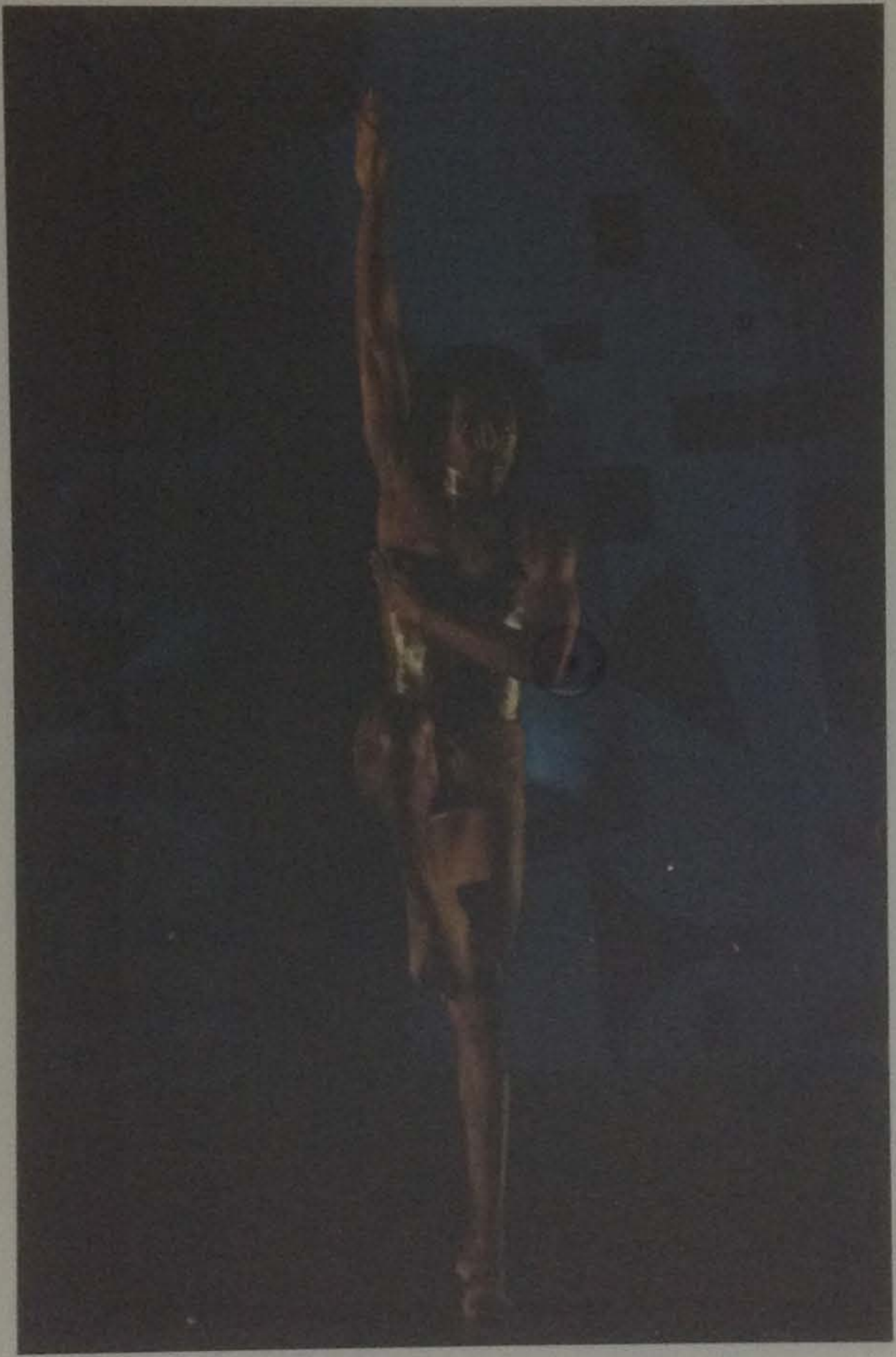


PELE
Cia Clanm

Cenário/videografismo de Thiago Engels/Matt
Small e coreografia de Fábio Batista

Foto: Steph Munier (Coletivo Baobá)





PELE

Cia Clanm

Os atores-bailarino Jhonatan Gomes e Elton Sacramento, cenário/ videografismo de Thiago Engels e coreografia de Fábio Batista

Foto: Steph Munier (Coletivo Baobá)

CONCLUSÃO

Contamos nesse livro alguns episódios da história do negro no teatro brasileiro. Ele passou, em quinhentos anos, de uma gritante ausência dos palcos – os palcos pobres e improvisados dos nossos começos – a uma triste figura quando o Romantismo fundou o teatro brasileiro, agora com teatros de verdade, como o João Caetano, o São Pedro, os Municipais, a partir do século 20, e plateia burguesa. O Teatro Experimental do Negro, em 1944, foi o primeiro protesto público contra essa exclusão e humilhação. Seguiu-se uma fase de acumulação de energias, por assim dizer, que explodiria na passagem do século 20 para o 21. O negro agora faz teatro por todo o país e já chegam a milhares os homens e mulheres negros, amadores ou profissionais, que se realizam através dele, que o têm como diversão ou ofício.

Se tivéssemos de escolher um exemplar dessa vontade de teatro, finalmente realizado, apontaríamos o espetáculo *Lima Barreto ao terceiro dia*, encenado em meados de 2014, num dos maiores teatros do Rio, em temporada de casa cheia. Autor: Luiz Alberto de Abreu; diretor: Luis Antônio Pilar; elenco básico: Flavio Bauraquí, Paulo Matias Jr. e Nando Cunha.

O argumento é simples: durante uma internação no hospício, em tempo real, 1919, Lima Barreto ajusta contas com sua memória de quando escreveu o seu mais tocante romance – o Quixote brasileiro – *Triste fim de Policarpo Quaresma*. O tema é o valor, ou significado, da literatura. Teria ela alguma utilidade, merecendo que um jovem negro inteligente e politizado – Lima se dizia maximalista, partidário da revolução soviética de 1917 – dedique sua vida a ela; ou é uma inutilidade, nada acrescentando à luta por um mundo melhor?

Afonso Henriques de Lima Barreto foi, basicamente, romancista e contista. Foi mestre nesses gêneros, mas planejou trabalhos filosóficos e historiográficos, dos quais desistiu. De teatro, só se conhecem dele duas peças, visivelmente esboços, ou embriões, que nunca foram desenvolvidas ou encenadas.

Uma é *Casa de poetas*, comédia em um ato e dez cenas, cinco personagens:

FILGUEIRAS, poeta célebre, 35 anos;
DOUTOR CLARIMUNDO, juiz aposentado, 52 anos;
LUIS, seu copeiro, 30 anos;
DONA MARIANA, sua mulher, 45 anos;
CLARINDA, sua filha, 18 anos.

A comédia glosa o cotidiano sem graça e sem crítica de uma família de classe média. É quase um pequeno sumário das "obsessões" de Lima Barreto: a mania de doutor, o *bovarismo* das famílias, o mundo de fantasia em que se criavam as moças de família, a hipocrisia do casamento, o complexo de superioridade com relação aos pobres e pretos... A peça de Lima, aos olhos de hoje, não passa de um esquete.

A segunda peça que o autor de *Clara dos Anjos* deixou, *Os negros* (coincidência com o título de espetáculo famoso de Genet), na advertência do próprio Lima Barreto, não passa do "esboço de uma peça". Tem por epígrafe um verso de Castro Alves:

[...] a dor poreja,
Quando o chicote do simum dardeja
o teu braço eternal.

São apenas seis personagens: um velho negro; um primeiro negro; um segundo negro; um terceiro negro; uma negra com um filho ao colo; outra negra mais moça. Pouco acontece no esboço de *Os negros*, eles apenas trocam queixas de resignação e dor diante de uma fuga (ou rebelião frustrada), à espera de serem mortos num canto de praia. Lima Barreto tinha então 24 anos e, pelo que se conservou de sua obra, nunca mais se aventurou a dramaturgo.

Embora quase nada tenha escrito para ser encenado, por que é tido como o inspirador principal da dramaturgia negra atual?

É que ninguém revolveu tanto as relações entre negros e brancos na sociedade brasileira. E o fez do ângulo em que se pode ver melhor, o de vítima da "democracia racial". Em nada admira, portanto, que as últimas gerações de negros tenham do romancista do bairro carioca de Todos os Santos visão diferente da que tiveram os seus contemporâneos.

Não cairemos, porém, na armadilha de só ver o lado luminoso da obra de Lima Barreto. Nem tem cabimento uma visão da sua vida que o dê como "pobre sofredor que superou as barreiras de classe e de cor para entrar na História". Fazer-lhe justiça é indagar por que as duas últimas gerações – sobretudo a de negros – o apreciam mais que as anteriores. A resposta parece ser: ele refletiu e refratou (nos seus escritos e na sua ficção) o que havia de mais profundo na transição social brasileira do entre-guerras – transição geralmente chamada de Revolução de Trinta. Ao se posicionar, sem rodeios, como negro, compreendeu, ao mesmo tempo, a especificidade e a essencialidade da contradição racial daquela sociedade em mudança.

"O teatro brasileiro voltou à estaca zero", desabafou recentemente pelos jornais um conhecido diretor carioca. No entanto, diariamente, dezenas de prestidigitadores, acrobatas, vendedores de raízes, controladores de bola, encantadores de cobras, cantadores e dramaturgos dos seus próprios textos, transformam o centro do Rio de Janeiro, de Belo Horizonte, São Paulo e outras cidades naquilo que era chamado na Espanha de *Siglo de Oro* ou "Teatro de repente".

O que impede uma pessoa culta, como o aludido diretor, de enxergar o óbvio? Teatro é o que as pessoas cultas dizem ser teatro. Por extensão, cultura é o que as pessoas cultas dizem ser cultura, não passando tudo o mais de folclore ou, com boa vontade, cultura popular.

Nesse amplo conjunto da cultura popular, o núcleo pesado é formado pelas culturas negro-brasileiras, com seus sentidos instauradores, seus campos de força, valores e instituições. Culturas negro-brasileiras e não afro-brasileiras, das quais descendem, é certo, mas de que se separaram nos quinhentos anos da história brasileira (um dos melhores capítulos dessa história, por sinal, é o retorno de ex-escravos à África, no meio e no fim do século 19: constituem lá, até hoje, enclaves negro-brasileiros no mundo afro. Esse núcleo pesado ou hegemônico, caso se prefira, foi quase sempre tratado como folclore: fixado e diminuído.

Folclorizar é, pois, uma maneira de não ver. Outra é relegar à história. Nos manuais didáticos, nas exposições dos museus, nos rituais pedagógicos da escola, na fala dos políticos – no discurso brasileiro, em suma – o negro e o índio são considerados exclusivamente no passado. O negro *deu* o vatapá, o índio *trouxe* o gosto pelas lendas – sempre as formas verbais pretéritas. E há, também, mas não por último, o vezo de tomar o branco como folha em que o negro e o índio foram escrevendo suas contribuições – nunca vi, por exemplo, em qualquer livro de História, nos pontos em que se descreve a formação do povo brasileiro, um item sobre a contribuição do branco à formação do Brasil: ela é o óbvio.

De forma que a invisibilidade do negro e do índio acabou por se tornar recalcamento, no sentido psicanalítico, tendendo por vezes à esquizofrenia, pois o que somos, na verdade, são brancos, índios e negros em frequências distintas, conforme as regiões e os períodos históricos. Filho da índia Tapanhumas com o Medo da Noite, Macunaíma nasceu preto e retinto à beira do Uiraricoera.

A invisibilidade do negro e do índio aparece como um pacto que não deve ser quebrado, sob pena de sermos obrigados a redefinir o Brasil. O Brasil, como o viam as gerações anteriores, é um país essencialmente branco; e de relações raciais harmoniosas, podendo, portanto, a *maioria* branca representar as *minorias* negra e índia. Já se cansou de notar, por exemplo, que o teatro, a televisão e a publicidade brasileiras parecem estar na Suécia ou na Argentina. É como se o negro não consumisse (no caso da publicidade) e não devesse, portanto, anunciar, salvo artigos menos nobres – sabão, alpargatas, cachaça etc. As telenovelas e as peças teatrais transcorrem num planeta branco, aqui e ali salpicados de pretos – o chofer, a cozinheira, o "polícia" –, realistas no sentido de que são essas de fato as profissões comuns dos negros reais, mas falsificadas no sentido em que eles não têm família, não têm relações com seus semelhantes, não têm ideias nem sentimentos, salvo as dos patrões: são coisas, apêndices e não pessoas.

Outra maneira peculiar nossa de invisibilizar o negro – impensável nos Estados Unidos, por exemplo, em que Dom Pedro II, com seus dezesseis avos de sangue negro, seria considerado Negro – é o confisco da identidade, seja pelo ocultamento da biografia ou do retrato, seja pelo clareamento progressivo deste. O presidente Nilo Peçanha e o psiquiatra Juliano Moreira, este mais espetacularmente, estão no primeiro caso; Machado de Assis, no segundo. É como se uma formidável compulsão nos levasse a tapar o sol com a peneira: ou se resgata o negro da sua condição ou algo em que acreditamos doridamente desmorona para sempre. Se o maior escritor da língua é um negro, não há Literatura – é o que sofridamente parece descobrir Joaquim Nabuco, quando, numa célebre carta, protestou contra chamarem Machado de "mulato genial". Como dever de humanidade contra o escritor, presidente da Academia Brasileira de Letras, cumpria aos poucos esquecer a sua ascendência e ir retocando seus retratos.

A invisibilidade do negro é, como se vê, um suporte, ou um corolário, da ideologia da *democracia racial*, essa maneira pela qual as desigualdades raciais se refletem, invertidas, no plano das ideias. Por se refletirem invertidas, o direito como esquerdo e vice-versa, é que se constitui numa atroz ironia. Na vida real nunca houve, nem ainda há, no Brasil, igualdade de oportunidades entre os estoques raciais – o fato é evidentíssimo. O que é um *negro* e, da mesma sorte, o que é um *branco*? Desenhos simultaneamente fenotípicos, sociológicos, antropológicos, históricos e até mesmo psicológicos (pois no Brasil, diferentemente dos Estados Unidos, o que se pensa que se é integra a classificação racial). A desigualdade racial brasileira é apenas uma forma peculiar, e essencial, da desigualdade social – e é precisamente este fato que aparece invertido, como *democracia racial*, no plano das ideias.

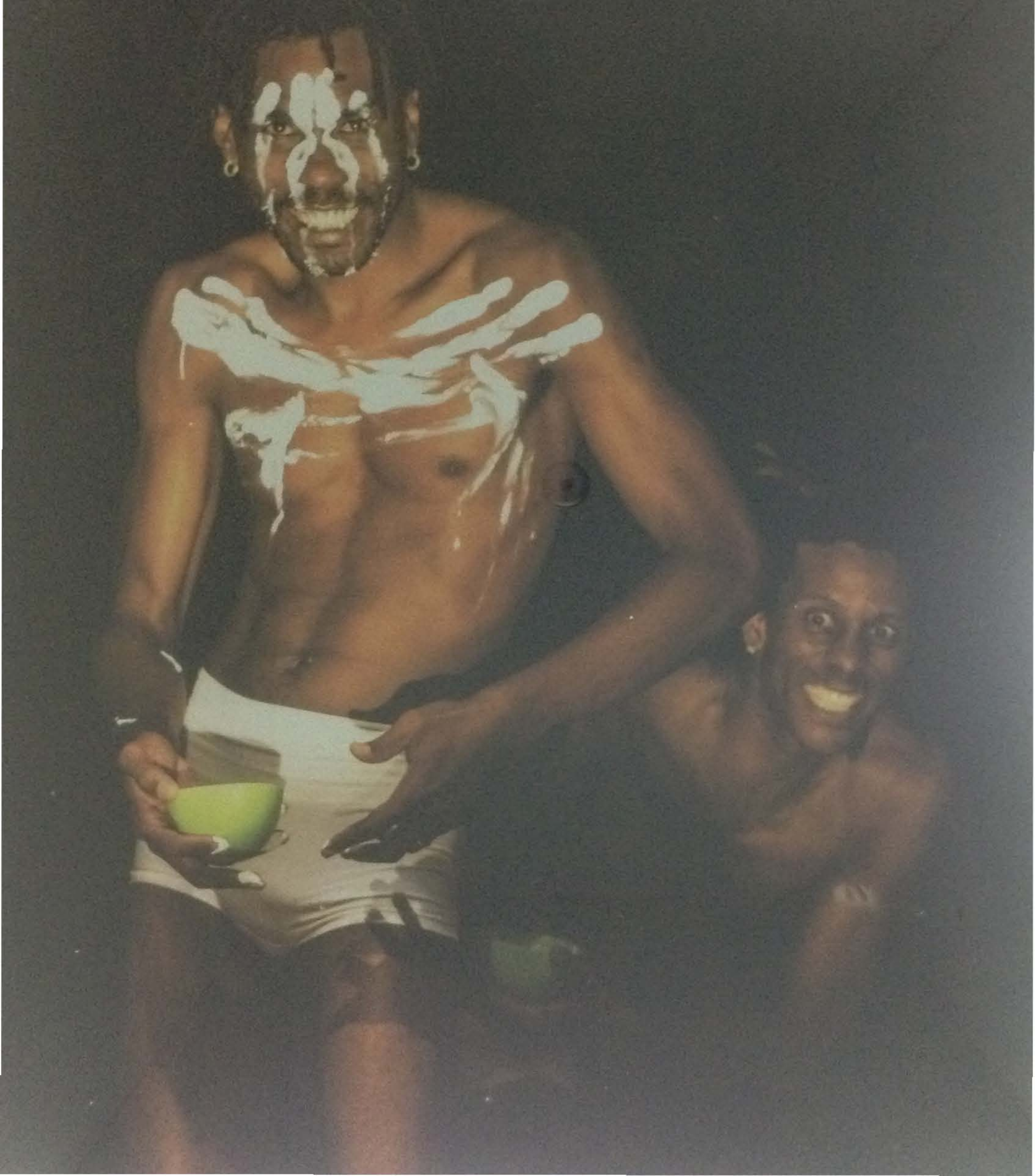
A quem caberia a *desinversão* da imagem? Um pouco sem dúvida, às ciências sociais. Foi a missão enviada ao Brasil pela UNESCO, no imediato pós-guerra, que primeiro desmascarou o "Brasil exemplo de harmonia racial para o mundo". A sociologia acadêmica lhes assestou, em seguida, diversos golpes, mas até aí, provavelmente, vai o poder da ciência, tanto mais que a *ideologia da democracia racial*, elaborada nos anos 1930 se valeu igualmente do método científico. Suponho que a crítica final dessa ideologia, cuja vigência histórica só se encerrará quando o outro edifício explicativo-normativo se erguer no seu lugar, é tarefa dos movimentos sociais – em especial dos movimentos negros – e seus intelectuais.

Diversas circunstâncias, com efeito, impulsionaram nos últimos 20 anos a releitura da civilização brasileira. Primeiro, as influências de fora, do *Black* americano, na sua vertente política ideológica, mas também na cultural; e das guerras de libertação da África. Carmichael, Shaft, Amilcar Cabral, Nelson Mandela se tornaram conhecidos aqui, enquanto a proliferação de faculdades e cursos técnicos particulares – um subproduto do "milagre brasileiro" - atirava no mercado de trabalho inconsiderável número de jovens graduados brancos e negros com outras necessidades e outra intuição dos fatos sociais e artísticos.

Simultaneamente – e aqui talvez resida o principal –, chegava ao seu limite de consensualidade a antiga definição de Brasil: *história incruenta, natureza pródiga, recursos ilimitados, destino manifesto, país do futuro* etc. Cumprida a cadeia de idealizações em que a democracia racial não passava, afinal, de um elo a mais. A este conflito geracional de definições do Brasil é que convencionamos chamar de *crise brasileira*.

Pois, na verdade, uma nação se redefine sem cessar. Na atual redefinição, para começar, a matriz africana e a tradição negro-brasileira tendem a se tornar visíveis – na religião, no teatro, na língua, na civilização material (em especial na tecnologia), na razão de estar no mundo, no corpo e na alma, em suma. Por exemplo, a releitura que se faz hoje do sistema escravista colonial, que ocupou quatro quintos da existência brasileira, é fruto em grande parte do esforço empreendido para tornar visível a biografia de Zumbi dos Palmares. Com ele, no fundo, o que está ocorrendo é a substituição do negro boçal e passivo por outra mais integral e dialética, em que cabe a aceitação e a humilhação, mas também a recusa e a dignidade. Com isso, é a própria história brasileira que se vê reescrita.

Quanto ao teatro, o negro se tornou irremediavelmente visível, alçando-se à representação do brasileiro, ao lado do branco, encerrando de vez o negro objeto como mero figurante.

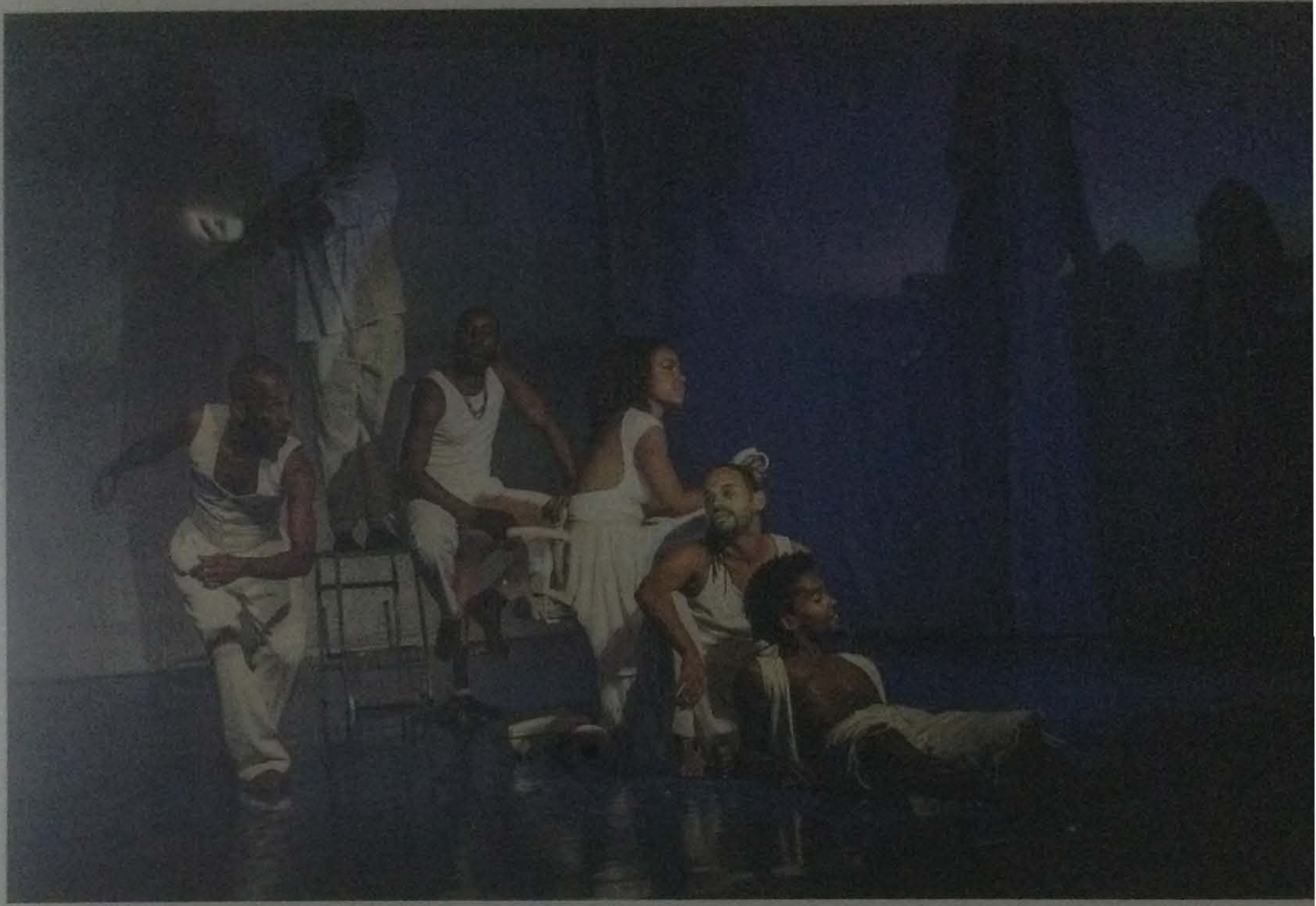


Dô

Bando de Teatro Olodum

Sergio Laurentino e Leno Sacramento

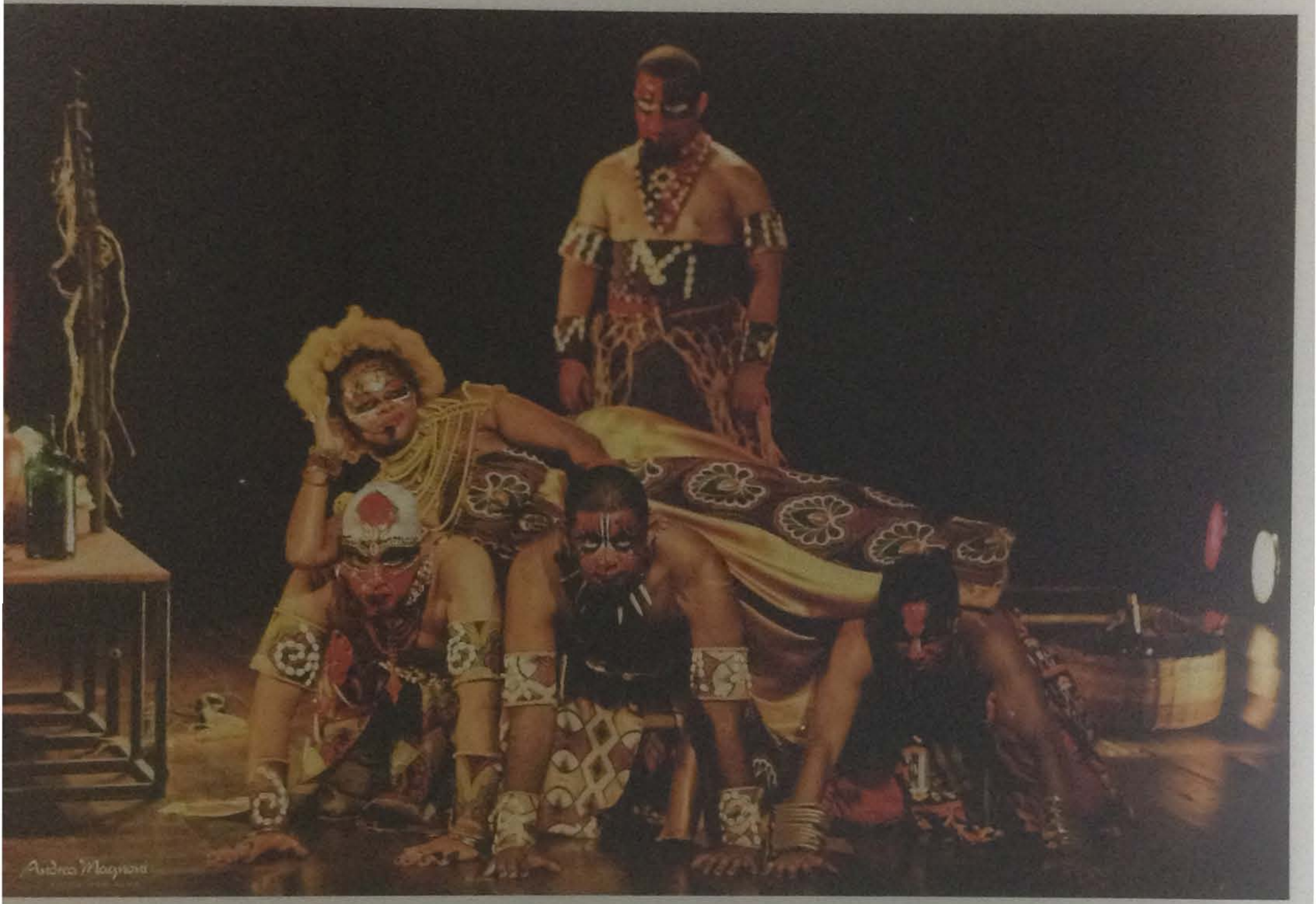
Foto: João Milet Meirelles



Um Rio de Janeiro a Janeiro
Cia Rubens Barbot

No 7º FAN – Festival de Arte Negra, Belo Horizonte, MG

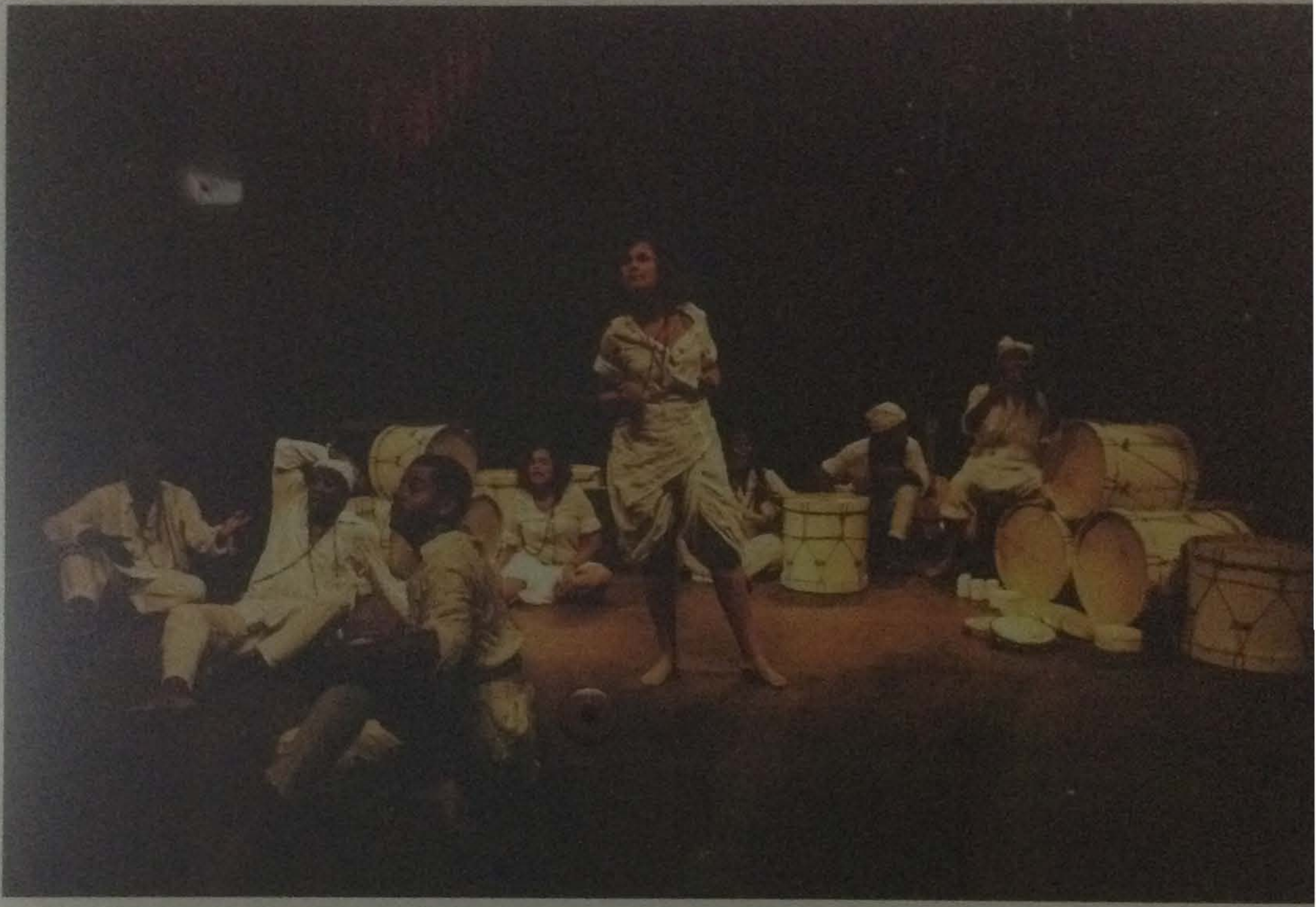
Foto: Netun Lima



EXU, A BOCA DO UNIVERSO
Grupo NATA

Thiago Romero, Fabiola Júlia, Antonio Marcelo,
Fernando Santana e Daniel Arcades

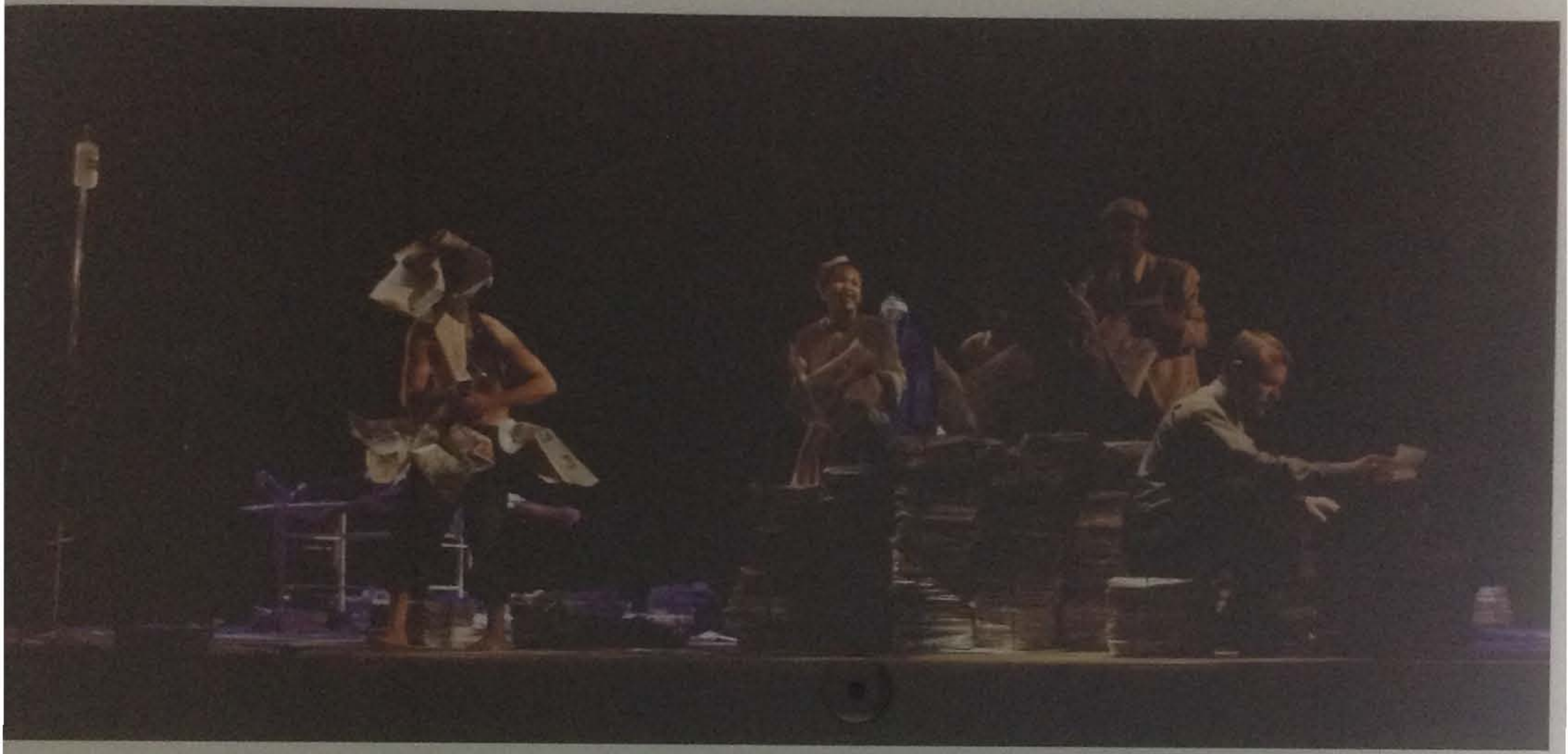
Foto: Andrea Magnoni



Galanga Chico rei

Texto de Paulo César Pinheiro e direção de
João das Neves

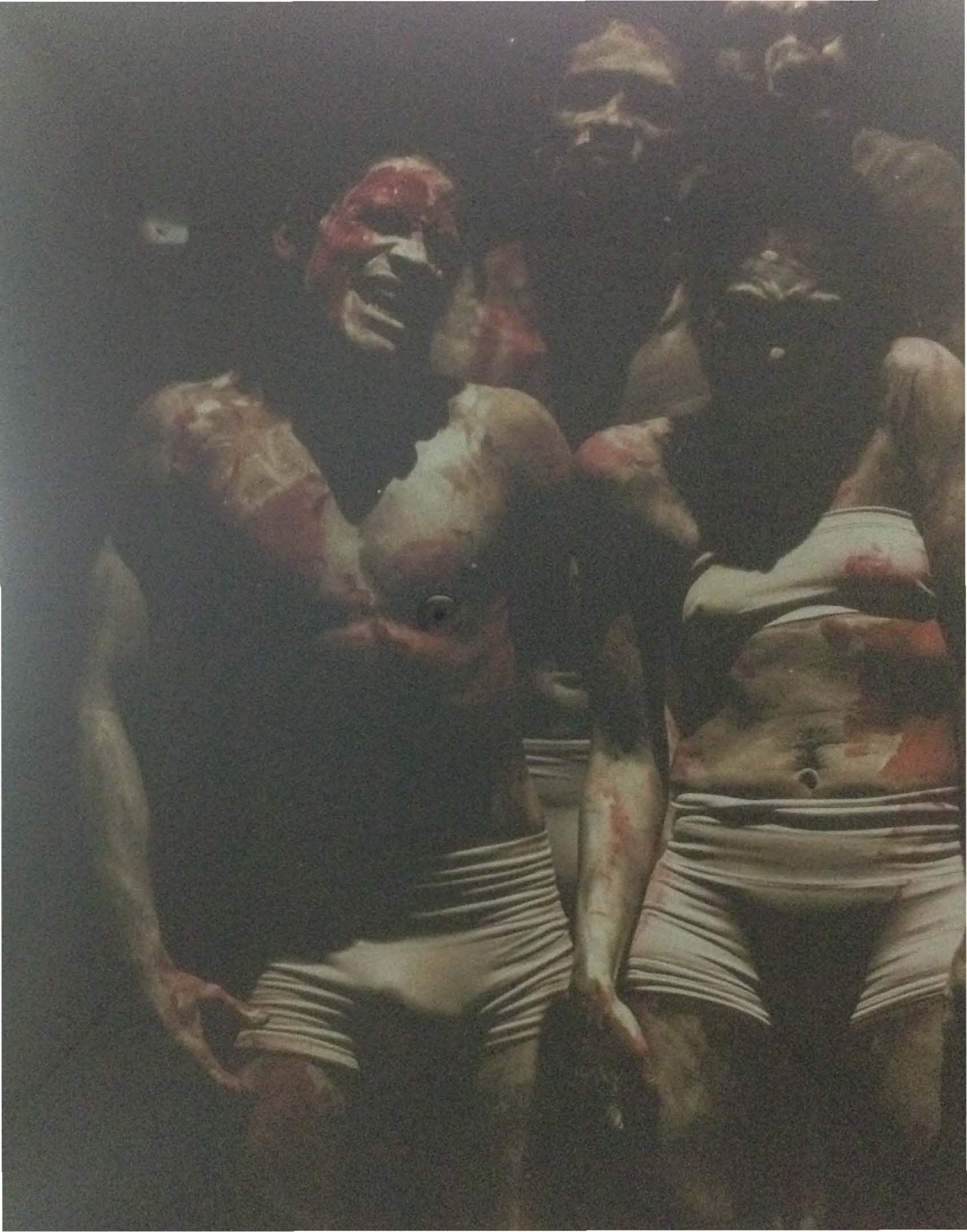
Foto: João Milet Meirelles

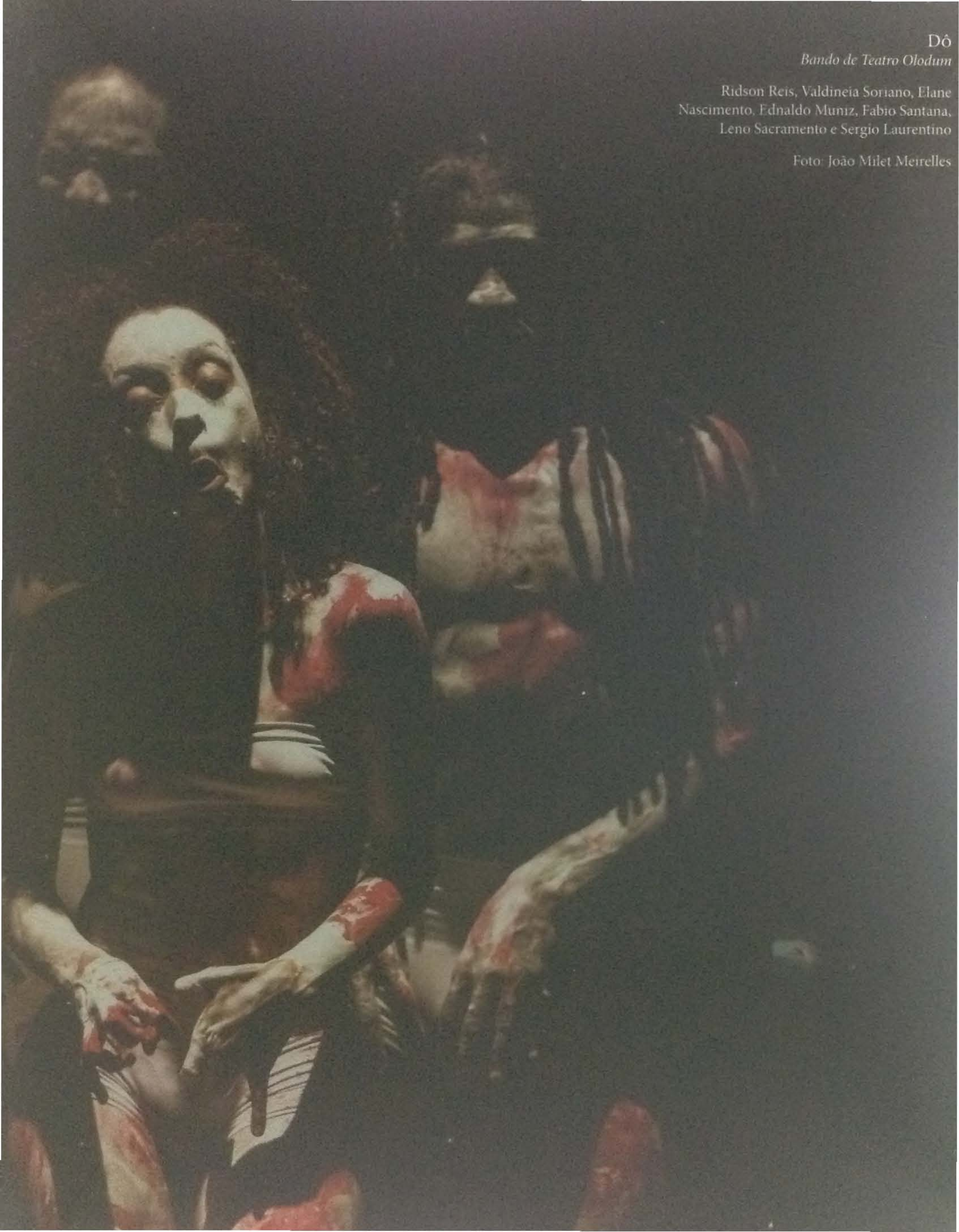


ANTÍGONA BR
Grupo Caixa-Preta

Silvio Ramão, Ravena Dutra, Josiane
Acosta, Lucila Clemente, Diego
Neimar e Leandro Daitx

Foto: Bruno Gomes





Dô
Bando de Teatro Olodum

Ridson Reis, Valdineia Soriano, Elane Nascimento, Ednaldo Muniz, Fabio Santana, Leno Sacramento e Sergio Laurentino

Foto: João Milet Meirelles

[1] Em apenas um sentido "raça" deixa de ser um mito para ser um fato objetivo: quando designa o conjunto de pessoas consanguíneas que guardam parentesco biológico entre si. Como todos os homens que habitam o nosso planeta hoje descendem de ancestrais comuns, sendo, portanto, parentes biológicos, só existe uma raça: a raça humana.

[2] Um coronel do Exército acaba de ser declarado torturador pela justiça de São Paulo (outubro de 2008).

[3] Sermão Décimo Quarto, pela irmandade dos pretos num engenho, no dia de São João Evangelista de 1633.

[4] A grafia é da época e a carta, de 20 de janeiro de 1847, está em FREYRE, Gilberto, *Problemas brasileiros de antropologia*, Rio de Janeiro, José Olympio, 4 edição, 1973, pg. 301.

[5] As outras tragédias de Shakespeare são: *Titus Andronicus, Antônio e Cleópatra, Timão de Atenas, Tróilo e Créssida, Coriolano, A tragédia de Júlio César, Cimbelino.*

[6] Machado de Assis, *apud* CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, *Carmem, História do Teatro Brasileiro*, UFRJ, EDUERJ, FUNARTE, 1996, epígrafe, "Aquele drama de amor, que parece haver nascido da perfídia da serpente e da desobediência do homem, ainda não deixou de dar enchentes a este mundo. Uma vez ou outra algum poeta empresta-lhe a sua língua, entre as lágrimas dos espectadores, só isso. O drama é de todos os dias e de todas as formas, e novo como o sol, que também é velho."

[7] [Ferreti]

[8] FREYRE, Gilberto. Casa grande & senzala, 16 edição, Rio de Janeiro, José Olympio, 1973, pg. 350.

NOMINATA

Autores:
Machado de Assis
Ubirajara Fidalgo

Diretores:
Fábio Batista
Fernanda Júlia
Jessé Oliveira
Samuel Santos

Atores:
Abdias do Nascimento
Adriana Rodrigues
Agrinez Melo
Aguinaldo Camargo
Ailton Graça
Aizita Nascimento
André Ramiro
Antonio Pitanga
Antônio Pompeo
Arinda Serafim
Babu Santana
Benjamin de Oliveira
Beth Beli
Blaise Musipere
Breno Mello
Camila de Moraes
Camila Pitanga
Carla Martins
Chica Xavier
Cintia Rosa
Cléa Simões
Clementino Kelé
Cosme dos Santos
Dalmo Ferreira
Diego Neimar
Éder Rosa
Eduardo das Neves
Edy Lima
Edyr de Castro
Eliezer Gomes
Elisa Lucinda
Elton Sacramento
Esmeralda Barros
Fagner Santos
Fávio Mariano
Felipe Araújo
Gésio Amadeu
Gil Colares
Glau Barros
Gracinda Freyre
Grande Otelo
Haroldo de Oliveira
Ícaro Silva
Igor Nascimento
Isaura Bruno
Ivan de Almeida
Jacyra Sampaio
Jacyra Silva
Jeckie Brow
Jefferson Brasil
Jéssica Ellen
Jhonatan Gomes
João Acaiabe
Jonathan Azevedo
Jonathan Haagensen
Jorge Coutinho
José Renato Lopes
Josiane Acosta
JP Rufino
Juliano Barros
Kayky Gonzaga
Kdoo Guerreiro
Lázaro Ramos
Léa Garcia
Leandro Austin
Leandro Vieira
Leilah Moreno
Léo Ponzo
Lizette Negreiros
Lú Gondim
Luciano Vidigal
Luíza Maranhão
Lutero Luiz
Marcelo de Paula
Márcio Oliveira
Marília Coelho
Marina Gonçalves
Mary de Paula
Matheus Renan
Maurício Gonçalves
Mercedes Batista
Michael Borges
Michael Borges
Miguel das Neves
Milton Gonçalves
Mussum
Naná Sodré
Neuza Borges
Phelippe Haagensen
Procópio Mariano
Rafael Nunes Silva
Ramon Francisco
Roberta Rodrigues
Rocco Pitanga
Rodrigo Abiaxé
Ruth de Souza
Sabrina Rosa
Sandro Mattos
Sérgio Henrique
Sheron Menezzes
Solano Trindade
Taís Araújo
Thalma de Freitas
Thiago Engels
Thiago Martins
Tião Macalé
Tony Tornado
Vera Lopes
Wagner "Madeira" Santos
Yara Marques
Yolanda Braga
Zeli Ribeiro
Zezé Motta
Zezeh Barbosa

ANEXO 1

SOBRE O MOVIMENTO NEGRO

(de Joel Rufino dos Santos)

Os negros tendem a ver sua história no Brasil como sucessão de três capítulos: a rebeldia, a marginalização e a luta organizada contra o racismo. Como toda visão do passado, essa é, naturalmente, parcial e ideologizada. Não se trata do passado tal como foi, mas da percepção que dele têm os intelectuais negros na atualidade. Uma súmula da história do negro no Brasil (ou do negro brasileiro, ou ainda, do brasileiro negro) deveria, pois, começar pela atualidade, desvelando as condições e maneiras pelas quais os negros percebem a sua história.

A luta organizada contra o racismo nasce às vésperas da Revolução de Trinta – semi-intelectuais e semiproletários se juntam, em São Paulo (então caminhando no sentido de se tornar a maior cidade do país), numa imprensa negra. Jornais como "O Clarim da Alvorada" e o "Getulino" (Campinas) – até hoje motivo de orgulho dos movimentos negros – denunciavam as discriminações raciais mais chocantes do nosso quadro urbano (no emprego, na moradia, na educação, nos locais de lazer). Foi essa imprensa o embrião da primeira instituição de luta contra o racismo brasileiro, apresentado, então, eufemisticamente, como discriminação racial, a Frente Negra Brasileira (1931-37).

Não por acaso, a luta organizada contra o racismo nasce no bojo da Revolução de Trinta. Há consenso entre nossos historiadores sobre o significado dessa revolução: capítulo decisivo da ascensão burguesa entre nós, assinalaria a morte da antiga vocação colonial, do "essencialmente agrícola". A velha aristocracia rural foi sendo forçada a repartir o poder com estratos mais altos da classe média; a cidade começa a prevalecer, enfim e definitivamente, sobre o campo; a cultura encontrou rumos alternativos à transplantação, que constituía seu pecado original etc. e etc.

É no contexto dessas mudanças, e ao seu compasso, que se elabora a ideologia da democracia racial, um conjunto peculiar de percepções das relações raciais, e sua evolução, até hoje bastante consensual e eficaz. Ela não fora necessária antes – os negros não disputavam lugares, não protestavam como negros e, sobretudo, ressalvando irmandades religiosas, não se organizavam para se proteger. O avanço do capitalismo, da burguesia e da cidade, exigiam-no, contudo, agora.

A ideologia da democracia racial pressupunha, para começar, que nossas relações de raça fossem harmônicas – harmônicas por conta da índole lusitana, propensa ao convívio com povos morenos, da benignidade de nossa escravidão e, sobretudo, da nossa mestiçagem, que teria funcionado como algodão entre vidros etc.

Mesmo quando os autores do período, Gilberto Freyre à frente, criticavam o biologismo dos estudiosos antigos, era na harmonia das relações raciais que ia desembocar o pensamento culto da época. O pensamento culto, mas também o vulgar. É notável, nesse sentido, que parece haver um limite intransponível na percepção brasileira das relações raciais, estacando nele tanto o discurso conservador quanto o liberal, tanto a literatura quanto a música popular.

Outro suporte dessa ideologia era a crença de que o desenvolvimento econômico do país – entendido como modernização, industrialização e, vagamente, como realização de um "destino manifesto", colocaria os negros, na competição pela vida, em pé de igualdade com os brancos; o "complexo de inferioridade" dos negros, oriundo da escravidão recente, desapareceria.

Conectada a essa crença aparece a convicção, frequente no discurso de esquerda, *soi-disant* marxista, de que a interação de classe contém e esgota a interação racial. Entre aquela projeção otimista e este reducionismo generoso, se espremeram, até os anos 1970, os movimentos negros. Em ambas as visões se insinua o desejo de tornar o negro invisível. Ou antes, de manter o país como grande família patriarcal, em que o macho branco ocupa o centro, girando à sua volta, em círculos concêntricos, cada um dos parentes e agregados. Nessa família, em que todos se consideram, acima de tudo, brasileiros, integrantes pacíficos da família brasileira, o negro tem a sua órbita – de parente pobre, é verdade, mas não enjeitado e, provavelmente, grato por constar da família. A crença na democracia racial aparece, assim, como um pacto entre familiares: denunciá-lo, ainda que pontualmente, equivale a pôr em risco o equilíbrio mesmo da grande família em que historicamente nos constituímos.

Os negros, no seu conjunto, participavam dessas crenças. Daí a luta organizada contra o racismo ter-se caracterizado, na sua origem, por uma sorte de integracionismo: mais do que discriminados, os pretos se sentiam atrasados na corrida pela ascensão social; tirariam esse atraso pelo estudo e pela autodisciplina. Nesta origem, a história do preto é a história que lhe conta a escola, seus heróis são pretos que bem serviram a brancos; o branco é seu superego.

ANEXO 2

A CASA COMO TEATRO

(Por Joel Rufino dos Santos)

Em São Pedro da Aldeia, região dos Lagos do Rio de Janeiro, por quarenta anos, até morrer, um negro, filho de escravos, construiu uma casa com búzios, conchas, detritos industriais, cacos de azulejos e de garrafas, faróis de automóveis, lâmpadas queimadas, seixos, bibelôs estropiados, pedaços de manilha, ossos, ralos e grades de ferro, correntes, pratos de papelão, forminhas de doce de papel laminado, tampas de lata, emblemas da Volkswagen, um osso de baleia. Personificação do negro mítico, Gabriel Joaquim dos Santos (1892-1985) caminhava pelas redondezas de sua casa atrás de "coisinhas" para reinventar.

Gabriel batizou sua bricolagem de Casa da Flor, "tudo caquinho transformado em flor". Nessa casa de boneca, em que mal cabia um homem normal de pé, havia um "altar dos livros", sua estante de obras evangélicas. Alfabetizado aos 36 anos por um menino ("Gabriel anotou num caderno, aprendeu a ler a 10 de setembro de 1928, até aí não sabia nada") era isso que lia. Voltando das salinas, onde era operário, se transformava em plateia da sua própria cena:

"De noite, acendo a lamparina, me sento numa cadeira, oh, que alegria para mim!... quando vejo tudo prateado, fico tão satisfeito... Tudo caquinhos transformados em beleza... Eu mesmo faço, eu mesmo fico satisfeito, me conforta..."

Nas condições sociais mais adversas, sem nunca ter saído de sua aldeia, criou uma obra de arte que lembra a arquitetura religiosa dos iorubas (Nigéria), a fantástica do catalão Gaudi, a surrealista do francês Ferdinand Cheval, a da norte-americana "Grandma" Prisbrey, a do indiano Nek Chand, entre outros. Foi engenheiro, arquiteto, pedreiro, decorador e cenógrafo de si próprio."Eu mesmo faço, eu mesmo admiro." Gabriel nunca quis luz elétrica em sua casa. A luz trazida pelo apertar de um botão tiraria o efeito dramático de passar da claridade de fora para a penumbra de dentro, onde brilham duas flores de cacos. Truque de cenógrafo, concluiu Amélia Zaluar, sua descobridora. Criador multifuncional, negou na prática a especialização do trabalho do negro, uma das razões sistêmicas de sua discriminação. Gabriel foi, também, um griô, registrando anos a fio o que se passava à sua volta:

> Ordenado de salina naquele tempo si ganhava por dia.
> No ano de 1912 si ganhava 2 cruzeiros por dia.
> No ano de 1920 si ganhava 3 cruzeiros por dia.
> No ano de 1930 si ganhava 6 cruzeiros por dia.

Ferreira Gullar sugeriu ser a Casa da Flor "uma manifestação estética anterior ao conceito de arte". Gabriel Joaquim dos Santos seria uma prova de que "não é preciso saber nada de arte para ser artista, mas apenas ter uma personalidade "especial" - sensível (no caso de Gabriel) às formas, cores e matérias". Além disso, como todo artista, Gabriel foi impelido pela necessidade profunda, insondável mesmo, de realizar uma obra, algo fora de si e para os outros, que objetivasse suas fantasias ou intuições. (Ferreira Gullar, *Argumentação contra a morte da arte*, RJ, Revan, 1993, pg.57). A sensibilidade e o desejo insopitável de se expressar para os outros dispensariam a técnica? Não, no sentido em que toda arte - poética, plástica, teatral - só pode resultar de alguns procedimentos, mesmo toscos e elementares, um *como fazer*. Sim, no sentido em que técnicas não se aprendem necessariamente por antecipação, em tese, mas no transcurso da expressão. "Samba não se aprende no colégio", cantou Noel Rosa.

> O que é não sei... Aí tem um mistério na minha vida que eu mesmo não posso compreender. Os homens fazem um trabalho, mas precisam aprender. Um carpinteiro precisa aprender. Eu não aprendi com ninguém. Eu não tive escola. Aprendi no ar, aprendi no vento. Isso não é só de mim. Deus me deu essa inteligência, vêm aquelas coisas na memória e eu vou fazer tudo perfeitinho conforme eu sonhei. Às vezes fico assim pensativo, como é que eu fiz, é coisa tão difícil... Porque uma garrafa quebrada é botada, aquilo não adianta, mas ponho para fazer uma flor.

Gabriel fez sua obra de arte para morar nela - sua casa não tem cozinha nem banheiro e nunca a dividiu com ninguém. Para nós, que a vemos deslumbrados, morto seu autor, a alegoria se impõe. *Aquilo* é a vida do negro pobre, que do lixo se fez luxo, que de uma casa fez teatro onde se representar. "Eu quero os cacos porque dos cacos vou fazer as coisas pra ela se admirar. Pra que eu quero ganhar uma jarra nova? Jarra comprada eu não preciso. Isso não tem graça."

Ficou de Gabriel a imagem de contrastes: semianalfabeto, usava as palavras poeticamente; sem nunca ter ido à escola, pensava a história e a política. Mas atenção: Gabriel não foi um meio-intelectual que aspirasse a intelectual-inteiro. Sua unidade como intelectual foi completa e estava dada desde o início. Foi, como Adoniran Barbosa, como Arthur Bispo do Rosário e Cartola, intelectual dos pobres, se expressando por um meio e um código plástico-visual, a bricolagem. Mesmo seu trabalho de historiógrafo, aliás, é bricolagem.

> Esta casa não é casa, eu não quero que esta casa seja casa, isto é uma história, é uma história porque isso foi feito por pensamento e sonho.
>
> No tempo em que eu tinha quinze anos, estava muito criança, me veio uma visão de eu fazer uma casa, uma casinha. Sonhei que estava fazendo uma casinha. Daí comecei a pensar o que eu ia fazer nessa casinha. Eu fiz uma capela, fiz uma capela de santos, aqui mesmo nessa propriedade. Trabalhamos nessa capela uns dias, fazendo as ladainhas dos santos, fazendo as festinhas dos santos, de Santo Antônio, mas de maneira que nós festejava, atirava muito foguete, fazia aqui festejos, fazia banquete e tal etc.

A Casa da Flor é a narração da vida de Gabriel, como a obra de Arthur Bispo do Rosário – feita de cacos de feira, copos, cestos, garrafas, canetas esferográficas, pentes, moedas, sucata, lixo, numa palavra – é a dele. Nela se põem e repõem diversos significados – a individualização (ele morava e não morava com a família), a religiosidade (sua necessidade de letras parecia satisfeita com os livros evangélicos, que venerava), o barroquismo, a *art nouveau*, o grotesco da decoração, a consciência política (tinha somente dois retratos, de um sobrinho e de Getúlio Vargas).

ANEXO 3

BRANCO E NEGRO, SENHOR E ESCRAVO

(Entrevista concedida por Joel Rufino dos Santos a Alain Ollivier, publicada na revista Théâtre/Public, Théâtre de Gennevilliers, Paris, março-abril de 1999)

1. **Como e quando você descobriu Nelson Rodrigues?**

> No final dos anos 50, Nelson Rodrigues publicava diariamente, no Jornal Última Hora, a crônica *A vida como ela é*. Era um jornal populista, na linha do trabalhismo do presidente Getúlio Vargas (falecido em 1954). Nelson me emocionava, me perturbava, mas eu não o considerava de verdade como um grande escritor. Seria inimaginável para

mim, por exemplo, levar uma das suas crônicas às aulas de português do Colégio. Muito já foi dito sobre a longa série *A vida como ela é*: que ele escrevia ao calor da hora, sem plano etc. (Nelson datilografava suas crônicas com dois dedos; quando ele se levantava para ir ao banheiro, seus colegas, para brincar com ele, juntavam algumas linhas e, quando voltava, ele continuava como se não tivesse parado). Mas se trata certamente de um desses casos frequentes na história da literatura: essas crônicas só foram consideradas como boa literatura após terem sido esquecidas.

Foi *A vida como ela é*, e não seu teatro, que o tornou célebre. No Brasil o teatro ainda é uma diversão para a alta classe média. Mesmo os estudantes de Letras leem mais do que assistem. Não por acaso Nelson Rodrigues conquistou o grande público num jornal trabalhista: o estilo literário de Nelson pertence à *cultura do populismo* – como, por exemplo, em outro registro, Beckett e Ionesco pertencem à tradição ou cultura do nihilismo, e Mallarmé a do industrialismo. Esse aspecto em geral escapa aos seus críticos mas, sobretudo, liga o dramaturgo à sua época.

A cultura do populismo, para retomar a expressão consagrada por Lucien Goldmann, foi o conteúdo de ideias da sociedade brasileira entre a grande guerra e o início dos anos 1960. Em política, em economia, na mídia, nas artes em geral caíram os muros que separavam os pobres dos ricos, e se instaurou assim uma espécie de promiscuidade democrática, onde brilharam Jorge Amado, Carmen Miranda, Heitor Villa-Lobos, Leônidas da Silva (o Diamante Negro, precursor de Pelé), Luis Carlos Prestes (o Cavaleiro da Esperança), Grande Otelo e Oscarito, mesmo Getúlio Vargas (o Pai dos Pobres) e outros. O Brasil se tornou o país do carnaval, do samba e da democracia racial graças às "ondas do rádio". É nesse terreno que nascem os admiráveis pequenos dramas de *A vida como ela é*. Sua estrutura de folhetim, sua sintaxe radiofônica, a exploração do grotesco (que ele chamava de desagradável, fétido, segundo o conselho de Artaud, "abri coletivamente os abscessos") são as formas prediletas desse conteúdo de ideias. Nelson Rodrigues foi, nesse sentido, um imenso artista-testemunho, um personagem da sua própria arte.

2. Existe uma controvérsia entre os intelectuais negros sobre o significado de *Anjo negro*. Para uns é uma peça antirracista; para outros ela nada mais é que confessar o racismo essencial da sociedade brasileira. Qual é a sua opinião?

Anjo negro é de 1946-48, mas eu só a li em 1980 e só assisti a duas montagens recentes. Para responder à sua questão é preciso nos colocarmos em acordo sobre o que é o racismo no contexto brasileiro.

É preciso inicialmente distinguir racismo de preconceito racial. Este é uma forma branda e universal. Aquele é uma forma particular de dominação, que só é possível nas sociedades em que a "raça" serve a determinar posições sociais. (No Brasil, por exemplo, como a escravidão durou perto de 400 anos sobre os 500 da existência do nosso país, branco e negro se tornaram sinônimos de senhor e escravo). O preconceito racial é uma defesa contra o "outro"; diante de uma cara negra, por exemplo, o que se teme não é exatamente o negro, mas o desconhecido que está por detrás dessa cara negra – um pouco como se teme o mistério por trás de uma máscara. O racismo é um conjunto de atitudes e, às vezes, de instituições, que visam a excluir um ou vários grupos sociais dos benefícios da criação de riquezas. Para fazer isso é preciso acreditar que a espécie humana está dividida, como os cães, em raças. Em uma palavra, o racismo encobre poder e ignorância. O racismo, em sua forma "benigna", e o preconceito racial têm alguma coisa em comum: todos os dois se enraízam no psiquismo sob a forma de esquizofrenia – uma divisão mental que tem por consequência a substituição da realidade pelo delírio. Assim, por exemplo, o brasileiro rejeita o negro ao mesmo tempo em que ele próprio é uma síntese do negro, do branco e do índio; e ele substitui o negro real por uma ideia de negro (sujo, sensual, animalesco etc.). Essa característica profunda do racismo não foi apreendida pela sociologia, mas pelos grandes artistas e escritores, pois se trata de fenômenos inconscientes, simbólicos e afetivos. Alguns desses criadores, como Guimarães Rosa e Nelson Rodrigues, sendo reacionários no plano político e ideológico, parece indicar que, no Brasil, a direita e a esquerda têm em comum os mais importantes "mitos fundadores" do país. Tomo como exemplo a crença geral, no Brasil, de que o negro rico não sofre preconceitos: *Anjo negro* é a demonstração do contrário. A riqueza e o poder de Ismael estão na origem de sua *verdadeira* danação: o ódio de seu nascimento. "Eu odeio minha mãe por ter nascido de cor."

O espetáculo encenado por Alain Ollivier é um mergulho na espetacular esquizofrenia brasileira: o amor-ódio pelo negro. O mal-estar que *Anjo negro* provoca no público é cada vez maior. Nem os brancos nem os negros gostam de falar "disso" e os negros politizados (movimentos negros) não gostam de "falar disso dessa maneira". De que maneira? Sem piedade nem hipocrisia. Em *Anjo negro* não são apenas os brancos que odeiam os negros, é um "Grande Negro" que se odeia a si próprio e que odeia todos os negros da terra. É o negro danado e solitário.

Eu posso resumir assim minha resposta à sua pergunta: *Anjo Negro* é uma peça antirracista porque ela revela o racismo sob seu aspecto mais profundo, psíquico. Ele o faz de uma maneira implacável e artística – não é um discurso sobre racismo, é uma formatação (utilizemos o neologismo da informática) racista do racismo brasileiro. Essa formatação que confunde os analistas apressados. E é a transformação do sujeito em forma artística (estilo, ritmo, sintaxe, encenação, interpretação etc.) que diferencia a obra de arte do discurso. Por outras palavras, a força antirracista de *Anjo negro* tem a ver com o fato de que a rejeição esquizofrênica é transposta por Nelson Rodrigues dentro do seu texto e constitui sua forma dramática, e não o discurso sobre o racismo. O racismo não é representado, é exposto.

3. **O que significa o que você disse acima, "tratar o negro sem piedade, sem hipocrisia"?**

Os intelectuais de direita e de esquerda (entre os quais eu me incluo) sempre temeram Nelson Rodrigues – um pouco como na França se teme Jean Genet. Ele foi um reacionário assumido e provocador numa época de radicalismo político, conhece-se sua adesão à ditadura militar até que a tortura de seu filho o derrubou. A direita não o amava porque ele tocava nos mitos que estruturam a ordem social – "Toda família começa um dia a apodrecer" diz uma de suas personagens; e minha mãe, que jamais foi ao teatro, dizia, vendo-o na televisão: "Não é aquele que diz que mulher gosta de apanhar?". A esquerda, quanto a ela, não o amava, mesmo que ele não aderisse ao regime militar, ela não o amava, porque na sua obra a interação social é desprezível. Em comparação com a interação inconsciente determinada freudianamente pela sexualidade. "Eu me arrependo da minha primeira experiência sexual", isso não faz sentido e, como escreveu Dostoïevski, só o que não faz sentido é revolucionário.

Quando se perguntava ao Nelson se ele tinha lido Freud, ele fugia da resposta. Pouco importa. A psicanálise se integrava na cultura do populismo que impregna sua obra, tanto o teatro quanto a vida como ela é, e do qual ele é um dos intelectuais (no sentido de Gramsci). Nelson via a sociedade como uma orquestração subjacente de desejos reprimidos e/ou sublimados. *Anjo negro* mostra claramente que ele via o branco e o negro como desejos que se atraem e se repelem: "Vosso amor, vosso ódio não tem fim nesse mundo". De fato, Ismael não é uma entidade social; o que lhe confere existência é ser objeto de desejo (amor e ódio) da branca Virgínia. Ele é o Violador, ela é a Violada, e eles permanecerão assim para sempre. A peça termina como começou. Não se escapa pela História. Virgínia, ela própria, só existe pelo ódio de Ismael, ela não é nada fora desse desejo. O branco e o negro são criaturas um do outro.

Isso equivale a tirar as máscaras sociais com as quais os brancos e os negros se veem racionalmente. É sem dúvida impiedoso. Margaret Mead contava que sua filha lhe perguntava por que as pessoas tinham medo dos negros que encontravam na rua. Uma noite, chegando em casa, ela abriu a porta sem acender a luz e lhe disse "Olhe aí dentro que você vai compreender". Eu conheço história contrária. Uma mulher branca, casada com um negro, chega numa aldeia africana. As crianças riam por trás das portas, o que está acontecendo? Uma delas explica: "Eu estou triste por ele. Ele tem que comer a comida preparada por estas mãos de cadáver?" A ideia de que o negro é o primitivo do branco está enraizada no ocidente, assim como a ideia de que o branco é a morte está enraizada na África profunda. Quando o Ocidente e a África se encontraram a partir do século 15, são essas ideias prévias que estruturam a relação entre brancos e negros. Por que? A razão principal é a escravidão, que constitui a base material indispensável à fixação e à perpetuação das ideias de negros e brancos na América (na Europa também): não somente a ideia de negro, mas todas as ideias, em última instância, têm como materialidade o tráfico negreiro e a pilhagem das riquezas africanas.

Nelson deu uma explicação simples de *Anjo negro*: é uma peça para mostrar que, no Brasil, nós não amamos os negros. Os negros também não se amam, daí a criação da personagem Ismael. Sem o seu primitivo, Virgínia não tem prazer, não ama; em suma, ela não existe. Tudo isso é fétido, desagradável (segundo as palavras do próprio Nelson), cruel, mas não hipócrita. (Alain Ollivier, numa entrevista, disse que a peça é terna também.) Talvez o único valor político das obras de arte é revelar o que se esconde atrás das aparências. Os criadores reacionários, como Nelson Rodrigues, são normalmente mais corajosos em cumprir essa tarefa.

4. Você pensa que *Anjo negro* pode interessar à sociedade francesa ou seu interesse para o público francês é de ordem puramente dramatúrgica?

Parece que o público francês reagiu a *Anjo negro* fundamentalmente da mesma maneira que o público brasileiro: "A coisa não é bem assim". Eu imagino que, como o público brasileiro, ele procurou se distanciar: "Não é verdade que eu não amo os negros, Virgínia e Ismael são tarados". É certo que haverá sempre na França, no Brasil e nos Estados Unidos, no mundo inteiro, pessoas que confessam sua fobia a negros, e que assumem a consequência disso – como os militantes do Front National, por exemplo – mas a norma é que o espectador se refugie em sua consciência racional e *esclarecida*, e refugue seu amor e ódio pelo negro. A peça de Nelson Rodrigues rasga esse véu.

A reação do público francês é, sem dúvida, a mesma que a do público brasileiro por uma razão: o negro significa a mesma coisa na França que no Brasil. O que nós chamamos de modernidade (capitalismo, individualismo, confiança em sistemas peritos...) estruturou tanto as nações europeias quanto as americanas. Marx chamou atenção sobre o papel do tráfico negreiro na acumulação primitiva que desenvolveu a Europa e subdesenvolveu a África. O tráfico negreiro (o africano como mercadoria) é a materialidade da visão do negro (e do branco) que persiste no senso comum europeu e americano: o negro como primitivo do branco, feixe de instinto, que se teme e que, ao mesmo tempo, se deseja consumir. Frantz Fanon foi um dos que apreenderam esta psicanálise do colonialismo. Negro é um dos nomes do predecessor do branco, do seu inconsciente, da sua selvageria. O Godo, o alemão, desempenhou esse papel de outro, em oposição ao qual os franceses construíram sua identidade (ver Fernand Braudel). Já se disse que o alemão é o negro do francês (atraente e perigoso). É exatamente a temática de *Anjo negro*, isso diz respeito a todas as sociedades ocidentais.

5. Você disse acima que o teatro de Nelson Rodrigues se tornou, nos últimos anos, objeto de admiração enorme e unânime dos intelectuais de sua geração. Não é exagero?

Para Nelson Rodrigues, toda unanimidade é burra. É provável que a admiração tenha a ver com fatores extraliterários. A crítica especializada, quase sem exceção, os intelectuais, os jornalistas, o criticaram violentamente durante muitos anos. Nesses tempos de revisão e autocrítica generalizadas (Foucault, Lyotard, queda do Muro, impasses da revolução cubana etc...) gerou-se um movimento no sentido contrário. Nelson sofreu como um cão (irmão assassinado, filha cega, filho torturado etc.) e, agora que ele morreu, nós nos esbanjamos em elogios. Qual é o fundo objetivo desses elogios?

Para começar, um fato da história do teatro brasileiro. *Vestido de noiva* tornou obsoleta a comédia de costumes superficial que se desenvolvia apenas no nível da consciência; e enterrou, ao mesmo tempo, a fala empolada (e impostada à portuguesa) que vinha do século 19. Por exemplo, por este mergulho no inconsciente brasileiro que é *Anjo negro*, a linguagem é precisa, minimalista – deixando ao espectador o prazer de completar *o que não falta*. Ali tudo fala, e não somente as personagens: observe o cenário, o canto das negras de pés descalços, os carregadores de piano, o suor do negro, o túmulo de Branca de Neve de Ana Maria...

Por outro lado, Nelson criou a "Tragédia carioca". Entre aspas porque é provável que o espírito da tragédia não seja universal. O universo rodrigueano, o das "tragédias cariocas", como o das "peças míticas" ou das "farsas irresponsáveis" é mais arcaico que trágico. O Brasil se acredita moderno, mas o arcaico está por todo lado e Nelson Rodrigues é seu revelador: nele nada está separado, o sobrenatural, o amor, o ódio, o negro, o branco, a razão, o absurdo, a lembrança, o esquecimento... No teatro de Nelson Rodrigues todas essas matérias aparecem *em desordem*, à maneira de Picasso. (É também à maneira de Picasso que Nelson amava pintar as personagens sob diversos ângulos ao mesmo tempo).